

# JOHN CAGE

## A OBRA INDETERMINADA

Ana Luísa Valdeira da Silva Pereira Vieira  
Orientadora: Professora Doutora Maria João Brilhante





# JOHN CAGE

## A OBRA INDETERMINADA

Ana Luísa Valdeira da Silva Pereira Vieira  
Orientadora: Professora Doutora Maria João Brilhante

### **Júri**

#### **Presidente**

Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática da  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

#### **Vogais**

Doutor Marcus Santos Mota, Professor Associado IV do Instituto de Artes da  
Universidade de Brasília, Brasil

Doutor João Manuel Marques Carrilho, Investigador Integrado do Centro de Estudos  
de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da  
Universidade Nova de Lisboa, 1º arguente

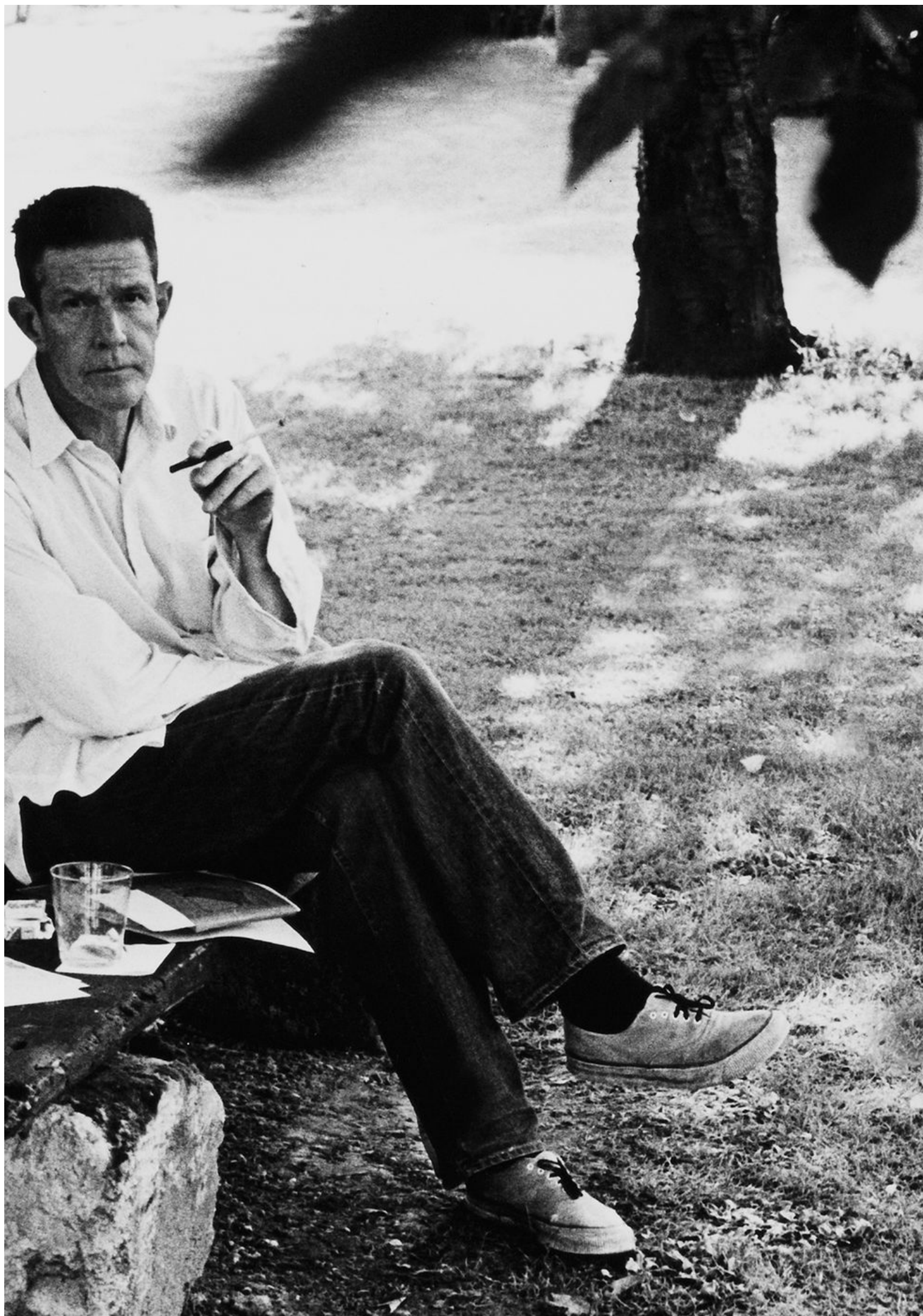
Doutora Maria João Monteiro Brilhante, Professora Associada com Agregação da  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientadora

Doutor Jorge Manuel Nunes Ramos do Ó, Professor Associado com Agregação do  
Instituto de Educação da Universidade de Lisboa

Doutora Ana Cristina Nunes Pais, Bolseira de Pós-Doutoramento da FCT no Centro  
de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2º arguente

Tese especialmente elaborada para obtenção  
do grau de Doutor em Artes

Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
Bolsa de Doutoramento: SFRH/BD/84096/2012



A quem possa interessar



## Resumo

Este trabalho propõe um estudo das peças teatrais de John Cage (1912-1992), categorizadas aqui em três géneros distintos: *walk*, *lecture performance* e *musicircus*. Estas peças teatrais conduzem à percepção de sons e acções diárias, ao mesmo tempo que o seu processo pretende imitar a natureza no seu modo de operar, o que implicará questionar se tais performances nos ajudarão a ter consciência da ausência de separação entre arte e vida, tentando perceber o objectivo de Cage em derrotar essa dicotomia. Cage tinha partido da música, mas a música não se revelaria suficiente para a concretização plena da sua proposta artística na sua relação com a natureza. Na mesma altura em que Cage começa a produzir peças teatrais, também incorpora o acaso no seu método composicional para logo depois incluir a indeterminação. Mas será que estas ideias estão relacionadas? Como olha Cage para a natureza? E como é que o acaso e a indeterminação têm aqui lugar? Existirá acaso no mundo? E indeterminação? Estará essa possível existência relacionada com o seu processo e com a sua ideia de obra de arte? E se estes espectáculos teatrais se revelam como uma experiência estética muito mais próxima da experiência perceptiva do dia-a-dia, proporcionada pela junção de estímulos visuais e auditivos, de acontecimentos não relacionados entre si, dispersos, mas simultâneos, então não será esta uma experiência capaz de oferecer ao espectador uma consciência do modo como percebe e conhece o mundo?

### Palavras-chave

John Cage; performance; acaso; indeterminação



## Abstract

This work presents a study of John Cage's theatre performances, categorized into three distinct genres: walk, lecture performance, and musicircus. These performances lead viewers to perceive daily sounds and actions, while its process imitates nature in her manner of operation. It will be questioned whether such performances dissolve the separation between art and life, trying to realize how Cage defeats this dichotomy. When Cage began to compose theatre performances, he started to introduce chance operations into his work, and soon after, indeterminacy. How are these two ideas related? How does Cage see nature? Is there chance in the world? And indeterminacy? When Cage brings together unrelated, dispersed, and simultaneous events, combining visual and auditory stimuli, is he proposing an aesthetic experience identical to everyday perceptual experience? And if so, could these performances offer viewers an awareness of how they perceive and know the world?

### **Key-words**

John Cage; performance; chance; indeterminacy





# Índice

Agradecimentos	11
Colecção <i>On-line</i> de Registos Vídeo	13
Introdução	17

## Parte I Acaso: A Origem da Obra

1	Acaso e Autoria	33
2	Acaso e Natureza	41
3	Acaso e Método	51
4	Acaso e Notação	63
5	A Origem do Happening	73
	<i>Le Piège de Méduse e Untitled Event</i>	88
6	A Origem do Walk	99
	<i>Water Music, Water Walk e Sounds of Venice</i>	108
	<i>Music Walk</i>	119
	<i>Theatre Piece</i>	123
	<i>Dialogue</i>	128
7	A Origem do Event	133
	<i>4'33" e 0'00"</i>	139
	<i>Song Books</i>	146

## Parte II Indeterminação: A Origem do Conhecimento

8	O Belo e a Forma	161
9	A Forma Indeterminada como Conhecimento do Mundo	177
10	A Origem da Lecture Performance	191

### Ensaaios

<i>Lecture on Nothing, Lecture on Something e Juilliard Lecture</i>	194
---	-----

<i>Composition as Process</i>	198
-------------------------------	-----

<i>45' for a Speaker, Lecture on Commitment</i>	
<i>e Where Are We Going? And What Are We Doing?</i>	200

### Histórias Autobiográficas

<i>Indeterminacy</i>	205
----------------------	-----

11	Indeterminação e Experiência	209
----	------------------------------	-----

12	Indeterminação e Linguagem	223
----	----------------------------	-----

<i>Roaratorio</i>	224
-------------------	-----

<i>Empty Words</i>	237
--------------------	-----

13	A Origem do Musicircus	243
----	------------------------	-----

<i>HPSCHD</i>	246
---------------	-----

<i>Variations</i>	250
-------------------	-----

<i>Il Treno</i>	268
-----------------	-----

14	A Forma Indeterminada e o Espectador	275
----	--------------------------------------	-----

<i>Européras</i>	276
------------------	-----

<i>Reunion</i>	290
----------------	-----

Conclusão	303
-----------	-----

Bibliografia	317
--------------	-----

Cronologia das Obras	329
----------------------	-----

## Agradecimentos

Estou especialmente grata à minha orientadora, Professora Doutora Maria João Brilhante, por ter abraçado uma vez mais um projecto de investigação que quis concretizar. É um enorme privilégio apresentar esta tese a partir de tal orientação. Agradeço ainda aos dois centros de investigação que integrei ao longo destes últimos anos. Ao Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, e sobretudo à Professora Doutora Isabel Fernandes e à Professora Doutora Teresa Cid que o coordenaram enquanto lá trabalhei e desenvolvi o meu trabalho de investigação. Ao actual Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, e sobretudo ao Professor Doutor Daniel Tércio, com quem é uma honra e um prazer trabalhar. À Fundação para a Ciência e a Tecnologia pela bolsa de doutoramento que me concedeu e sem a qual tal trabalho não seria possível. A todos os Professores da Faculdade de Letras e colegas investigadores de ambos os centros com quem aprendi e colaborei. E finalmente, mas mais importante, à Madalena, pela compreensão e afecto infinito, e ao meu pai e à Luísa, por todo o apoio e amizade.



## Colecção *on-line* de registos vídeo

A leitura desta tese pode ser complementada com o visionamento de alguns registos vídeo dos espectáculos de John Cage que aqui são estudados. Os registos existentes podem ser acedidos, no seu conjunto, a partir de uma colecção *on-line* criada especialmente para este propósito, no endereço [vimeo.com/obraindeterminada](https://vimeo.com/obraindeterminada). Todos os registos apresentam apenas excertos editados dos espectáculos de Cage, e não o espectáculo completo, à excepção de *Water Walk*, cujo registo corresponde à sua interpretação na íntegra.



*Chance comes in here  
to give us the unknown.*

John Cage





# Introdução

A primeira vez que ouvi uma obra de John Cage (1912-1992) foi há cerca de vinte anos no terceiro ano de Análise e Técnicas de Composição, uma disciplina do curso do conservatório de música. Lembro-me de ouvir uma peça para piano e uma outra electrónica e de não ter apreciado nenhuma. Mas lembro-me sobretudo de ter ficado um pouco intrigada por saber que o que estava a ouvir resultava não da escolha do autor, mas da combinação de sons ao acaso. Não percebia, ou não me esforcei por perceber, a razão de Cage em compor notas “ao calhas” como quem imita a passagem fortuita de um gato sobre as teclas de um piano. Quando explorei mais a sua obra, percebi ainda que o acaso não era a minha única questão por resolver. Qual a razão para o ruído constante e tantas vezes ensurdecedor? E para a total ausência de harmonia ou sentido de pulsação? E para as notações abstractas e tão diferentes entre si? E para as suas palavras que não dizem, e para os seus discursos que não comunicam? E para as suas acções sem relação entre si? Seria apenas a exaltação do caos? Não podia ser.

Por que razão então fazer uma tese de doutoramento sobre John Cage? A razão só agora parece óbvia: porque agora não só julgo saber as razões para tal método e actuação, como pretendo dá-las a conhecer, propondo e defendendo uma tese sobre as mesmas. Hoje, quando me perguntam por que razão escolhi Cage, já penso saber responder. E quando me perguntam quais os artistas do século XX que considero mais relevantes, já não hesito em nomeá-lo. Foi sem dúvida Cage, como uma das figuras mais preponderantes para o desenvolvimento da *performance*, quem mais influenciou o modo como hoje olho para o que é compor, interpretar e espectar, para além de me ter despertado para uma outra perspectiva do que pode ser uma obra de arte na sua relação com o mundo.

A necessidade e vontade de desenvolver o estudo proposto não surgiu apenas, no entanto, das minhas inquietações anteriores. Já antes me tinha debruçado sobre o seu trabalho, ainda que circunscrito pelas suas colaborações com o coreógrafo Merce Cunningham e o artista visual Robert Rauschenberg, nos espectáculos que os três promoveram nos anos 50 e 60. Desta investigação resultou a minha tese de mestrado onde defendi: uma poética comum aos três autores, evidenciando os seus processos análogos; o “suicídio do autor” pela sua não imposição e auto-silenciamento que resultava na des-personalização da produção artística; e o espectador como produtor final desses espectáculos que apenas se concretizavam ao nível da sua percepção. Da minha posterior concentração na obra de Cage, e partindo das proposições anteriormente defendidas, nasceu esta proposta, aliada à consciência de que uma mais elástica concepção performativa, enquanto experiência teatral, podia e devia ser discutida com base em espectáculos que têm sido erradamente reduzidos à sua componente musical ou simplesmente ignorados.

A ideia deste trabalho começa ainda na altura em que desenvolvia a tese de mestrado, no dia em que encontro umas peças de Cage de outra natureza que não a exclusivamente musical. Essas peças que encontrei não representavam simbolicamente uma composição sonora em que as notas musicais se sucedem com diferentes durações relativas, como na notação musical tradicional, nem sequer representavam de modo mais abstracto um arranjo sonoro indiferenciado de qualquer tipo de som, periódico ou não. As peças que tinha encontrado compreendiam uma série de desenhos acompanhados por instruções textuais que prescreviam várias acções para a manipulação de objectos. Estas peças já não eram música, no sentido estrito do termo, eram indicações, na mesma escritas da esquerda para a direita como na notação musical, mas agora para o intérprete *fazer* e não o resultado do que teria de tocar ou do que seria ouvido. A sua essência era a acção. No caso específico, acções sobre objectos, tais como “colocar gelo num copo”, “fumar um cigarro”, “preparar uma bebida”, “colocar um jarro de flores dentro de uma banheira”. Este tinha sido o ponto de partida de Cage para começar a produzir peças teatrais, ainda que com uma forte raiz musical. Tinha sido o ponto de partida dele e seria também o meu para começar a desenvolver o meu projecto de doutoramento. Uma feliz coincidência.

Na verdade, os estudos existentes sobre Cage quase sempre assentam numa perspectiva exclusivamente musical, onde o silêncio se vai revelando como um conceito repetidamente explorado. Claro que nunca é de mais sublinhar que a música sempre desempenhou um papel fundamental no pensamento e prática artística de John Cage-o-compositor, como James Pritchett gosta de lhe chamar (Pritchett 1993, 2). Mestre do piano preparado, da música electrónica, ou do ruído feito música, Cage marcou significativamente um período na história da música ocidental que se manifestou por uma espécie de viragem entre uma música sistematizada por sons periódicos, ainda que atonal, serial ou dodecafónica, para uma música que incluía qualquer tipo de som, periódico ou não, produzido ou não por instrumentos musicais. A presente tese, no entanto, pretende escapar a esta simples delimitação musical, ainda que bastante importante, explorando em vez disso as peças teatrais de Cage que cabem numa concepção performativa mais ampla. Mas como perceber quais são essas peças teatrais? Como escolher umas enquanto teatro em detrimento de outras?

Uma única definição de teatro parece ser algo inalcançável, pois a sua ideia é muito vasta para caber em considerações definitivas. Como tal, este projecto não tem como objectivo uma nova definição de teatro, partindo da prática artística de Cage, mas, pelo contrário, verificar a sua própria indeterminação. Daí que o título — John Cage: a Obra Indeterminada — comece por se associar não só ao termo indeterminação relacionado com a abertura da notação, possibilitando inúmeras interpretações, mas desde logo à dificuldade em circunscrever, do ponto de vista do seu género artístico, tais notações ou peças performativas em categorias totalmente delimitadas. Apesar dessa dificuldade, esta investigação assume em primeiro lugar uma divisão entre as peças de Cage que aqui se consideram exclusivamente musicais, compostas para instrumentos musicais ou para outros dispositivos sonoros, em contraste com aquelas que aqui se consideram peças teatrais por não se limitarem apenas a uma dimensão sonora.

Um dos objectivos desta investigação passa então por dar a conhecer a estética teatral na obra de Cage, nomeadamente em composições entre 1948 e 1992 que se comportam como peças teatrais. Para tal, será imperativo compreender de que

modo tais peças extravasam o mero domínio musical, uma vez que a simples experiência acústica é agora alargada à dimensão visual da acção, à dimensão linguística e à multidisciplinaridade. Ainda que a música tenha um peso preponderante nestas peças, uma sua concepção não poderá caber numa definição de composição musical, ao mesmo tempo que a recepção por parte do espectador não ficará circunscrita à percepção sonora. Já no final dos anos 40 Cage começa uma progressiva inclusão de todo o tipo de acontecimentos, sejam eles do domínio aural, visual ou literário, iniciando assim uma inevitável conjugação disciplinar construída por múltiplas acções performativas. A partir daqui nasce uma nova concepção performativa multisensorial e multidisciplinar — *teatro*, como Cage prefere designar — uma terminologia antiga, é certo, mas agora totalmente distante da sua definição tradicional, agora redescoberta, transformada e reinventada.

Para melhor se perceber esta ideia, nada melhor do que revisitar as palavras de Cage a este propósito, apontando para uma das mais simples concepções de teatro: “An ear alone is not a being; music is one part of theatre. “Focus” is what aspects one’s noticing. Theatre is all the various things going on at the same time” (Cage 1961, 149). Esta ideia de teatro não só é simples, como algo para se ver e ouvir, contemplando acontecimentos simultâneos, como também bastante abrangente, incluindo a própria música. É esta inclusão da música, aliás, dentro de um termo mais amplo como o de teatro, que os ajuda a separar: toda a música é teatro, mas nem todo o teatro é apenas música.

O termo teatro surge aqui então a partir da conjugação entre a ideia de teatro de Cage, simples e inclusiva, e a separação possível entre peças musicais e teatrais. Serão estas últimas peças, as teatrais, que constituirão o *corpus* da tese. A sua análise desenvolver-se-á com base nas suas notações, nas declarações de Cage, escritas ou proferidas em entrevistas, bem como em registos fotográficos, áudio e vídeo de algumas produções. Daí que algumas das suas notações, bem como alguns registos fotográficos dos espectáculos, se incluam ao longo dos diferentes capítulos, entrecortando o texto, num tipo de formatação que beneficia a leitura e compreensão da tese. Para além disso, estas peças teatrais não serão organizadas cronologicamente, mas antes em três grupos nomeados a partir de alguns títulos do autor, preservando assim a sua língua de origem: *theatre walk* ou simplesmente *walk*, onde

predominam as acções simples, gestos diários listados ao estilo de uma receita; *lecture performance*, onde prevalecem as palavras de Cage que contam histórias ou defendem ideias, ou a apropriação das palavras de outros autores, numa subversão da escrita que desregula a linguagem; e finalmente *musicircus*, onde domina a multiplicidade de acontecimentos, a simultaneidade de sons, acções e imagens que se sucedem e se sobrepõem.

Esta organização que proponho, assente nos três géneros *walk*, *lecture performance* e *musicircus*, revelou-se extremamente importante para perceber o objecto de estudo que tinha em mãos, ao mesmo tempo que permitiu estabelecer uma abordagem que assenta nas principais características de cada um dos géneros (acção, linguagem, multiplicidade), contextualizando-as na obra de Cage e no panorama artístico norte-americano que o mesmo ajudou a despertar. Quando Cage desenvolve estes géneros performativos, está de certa maneira a reformular a sua ideia de obra de arte, ao mesmo tempo que revela uma ligação cada vez mais forte com o mundo físico, com o mundo cru e concreto e com o desarranjo natural das coisas, de todas as coisas.

A importância da arte de Cage para os Estudos do Teatro e da Performance parece ainda não ter sido muito aprofundada. A maior excepção será a obra de William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances*, cujo título logo anuncia um estudo centrado nas notações e respectivas realizações performativas das composições teatrais do artista norte-americano. Embora Fetterman não desenvolva propriamente um estudo analítico, não levantando questões teóricas relacionadas com as peças teatrais de Cage, a sua investigação apresenta-se como um documento importante e único que consegue compilar, num trabalho cuidadosamente descritivo, muitas das composições em questão (à excepção das *lecture performances*) e algumas das suas produções ao vivo.

Outras referências à componente teatral da obra de Cage são essencialmente traçadas a partir de uma perspectiva histórica, enquadrando-o no panorama artístico americano da segunda metade do século XX, e muitas vezes em forma de epíteto, considerando-o como: “the backbone of the new theatre” (Michael Kirby 1995, 26); ou “the putative father of the mixed-means theatre” (Richard Kostelanetz 1980, 50). Sempre datando a primeira abordagem teatral de Cage a 1952, em *Black Mountain*

College, onde o artista norte-americano terá produzido o primeiro *happening* nos EUA, Kirby e Kostelanetz sublinham o seu papel enquanto precursor de toda a estética dos *happenings* dos anos 60 ou dos *events* ligados ao grupo Fluxus, numa clara relação directa com os artistas George Brecht, Allan Kaprow, Dick Higgins ou Jackson Mac Low, todos alunos de Cage na The New School for Social Research, em Nova Iorque.

Um outro estudo realizado por Liz Kotz também relaciona Cage e os *events*, sublinhando a sua importância na inauguração de um novo tipo de notação, baseado em listas de instruções gráfico-textuais, que iria anteceder muitos trabalhos do grupo Fluxus e da arte conceptual. Importante também, do ponto de vista da análise das notações de Cage, é o exaustivo e detalhado estudo de James Pritchett que, embora muito centrado na sua forte componente musical, não deixa de abrir caminho a todos os métodos e ideias composicionais de Cage.

Já Stewart Buettner e Natalie Crohn Schmitt relacionam a forma teatral de Cage a uma fusão entre a arte e a vida. Para Buettner, não seria um teatro como tradicionalmente é concebido e compreendido, mas um “living theatre” que envolve uma multiplicidade de diferentes formas artísticas, como uma síntese de todas as artes (Buettner 1981, 148). Para Schmitt, a poética teatral de Cage é equivalente à poética descrita por Aristóteles, na medida em que ambos concebem a arte como imitação da natureza, embora com concepções de natureza absolutamente distintas. Se, para Aristóteles, e segundo Schmitt, a realidade é percebida tal como é; para Cage, ela resulta da nossa experiência que a reconstrói (Schmitt 1990, 5). Tanto Schmitt como Buettner defendem a indissociabilidade da natureza e do observador, sustentando uma estética descentralizada de Cage que muda o foco do acontecimento do autor para o intérprete e deste para a experiência do espectador.

A presente proposta pretende alargar o que Buettner e Schmitt começaram por abordar de forma mais generalizada, aprofundando a discussão não só em torno do espectador, mas começando por questionar a autoria e a interpretação a partir do estudo analítico das peças teatrais de Cage. Interessava-me perceber o motivo que tinha levado Cage a compô-las, qual a ideia que estava na base da produção destas peças e em que é que consistia todo o processo: o primeiro impulso para compor, o método de composição, o tipo de notação, caso existisse, o modo de interpretação

dessa notação, a forma do espectáculo e finalmente o modo como esse espectáculo era apreendido pelo espectador. Quando Cage começa a produzir peças teatrais, passa a incorporar no seu método de composição duas ideias fundamentais: acaso e indeterminação. Mas o que leva Cage a procurar o acaso e a indeterminação? Que pensamento fundamenta a sua mudança metodológica e conceptual? As respostas a estas questões, aliadas ao desenvolvimento dos seus géneros teatrais, assentarão então nestes dois conceitos fulcrais para a compreensão do seu processo artístico, como dois termos-esqueleto que estruturarão a tese, como duas faces diferentes da mesma moeda. O acaso mais relacionado com o método e a autoria e a indeterminação com a notação e o espectáculo propriamente dito. No fundo, os dois termos atravessarão a tese como forma de compreender o que prescreve o autor e como prescreve; que forma lhe dá o intérprete e qual o seu envolvimento na interpretação e tomada de decisão perante a notação que lhe é proposta; e finalmente entender o papel desempenhado pelo espectador no momento de realização dessa notação.

Para além disso, estas peças teatrais conduzem à percepção de sons e acções diárias, ao mesmo tempo que o seu processo pretende imitar a natureza no seu modo de operar, o que implicará questionar se tais performances nos ajudarão a ter consciência da ausência de separação entre arte e vida, tentando perceber o objectivo de Cage em derrotar essa dicotomia. Cage tinha partido da música, mas a música não se revelaria suficiente para a concretização plena da sua proposta artística na sua relação com a natureza. Tal como expõe em *Silence*, o primeiro livro que publicou: “Where do we go from here? Towards theatre. That art more than music resembles nature. We have eyes as well as ears, and it is our business while we are alive to use them” (Cage 1961, 12). Na mesma altura em que Cage define a sua arte como imitação da natureza no seu modo de operar e começa a produzir peças teatrais, também incorpora o acaso no seu método composicional para logo depois incluir a indeterminação. Mas será que estas ideias estão relacionadas? Como olha Cage para esta natureza? E como é que o acaso e a indeterminação têm aqui lugar? Existirá acaso no mundo? E indeterminação? Estará essa possível existência relacionada com o seu processo e com a sua ideia de obra de arte? De todas estas questões nasce a verdadeira essência da tese: como é que o acaso e a indeterminação se manifestam na obra de Cage e qual a sua relação com a natureza e o mundo.



Na verdade, se estes espectáculos teatrais se revelam como uma experiência estética muito mais próxima da experiência perceptiva do dia-a-dia, proporcionada pela junção de estímulos visuais e auditivos, de acontecimentos não relacionados entre si, dispersos, mas simultâneos, então não será esta uma experiência capaz de oferecer ao espectador uma consciência do modo como percebe o mundo? Produzirá o processo performativo iniciado por John Cage relações com o mundo e consequentemente formas mais activas de o interpretar e construir, levando à emancipação intelectual do espectador? Não estará Cage a chamar a atenção para a maneira como, a partir da percepção, construímos a arte e o mundo? Orientando-nos para um modo particular de as viver e conhecer? Dar-nos-á esta experiência teatral consciência do nosso papel enquanto espectadores? Espectadores não só de arte, mas espectadores do mundo?



Parte I

ACASO: A ORIGEM DA OBRA



*When we use chance operations, we  
give up the idea of limiting things to  
the best. We take everything.*  
John Cage



O início é um ponto. Um ponto cinzento entre algo que está para nascer e algo transitório. A partir deste ponto erradia uma possível composição em todas as direcções. Esta ideia parte do artista Paul Klee para quem a obra de arte nasce num ponto para a partir dele se iniciar o gesto do desenho, o continuar do traço, o movimento do ponto depois feito linha que se divide e prolonga e repete e cruza e desenvolve até formar todas as linhas de uma composição. Mas como partir deste ponto? E em que direcção? *Como começar?* É este o grande momento da escolha, o ponto crucial para qualquer artista: ter um infinito de possibilidades para compor tudo, de todas as maneiras, em todas as direcções, e escolher um só caminho. Quando observamos Picasso a pintar sobre um vidro transparente no filme *Visite à Picasso* (1950) de Paul Haesaert, ou no filme *Le Mystère Picasso* (1956) de Henri-Georges Clouzot, percebe-se esta ideia de Klee de que a obra começa num ponto que se vai desenvolvendo até ganhar forma. Picasso escolhe onde começar, pousando o pincel num determinado ponto, e escolhe o caminho que pretende percorrer, espelhado no movimento da sua mão que desenha traços de tinta que vão revelando diferentes figuras. O que vamos observando são as figuras que estamos habituados a contemplar nas suas pinturas e o seu traço inconfundível que logo reconhecemos. O que ainda não tínhamos observado, e que o vidro ajuda a revelar, é o gesto do autor, a sua decisão em continuar, parar, mudar de direcção ou apagar o traço, desde a sua origem-ponto até ao seu resultado final.

Para o escritor Italo Calvino, o início da obra, ponto crucial da escolha, é a “separação da potencialidade ilimitada e multiforme para encontrar uma coisa que ainda não existe mas que só poderá existir aceitando limites e regras” (Calvino 1998, 149). Podemos aceitar à partida que as diferentes linguagens artísticas já impõem alguns limites e regras: um sistema limitado de 12 notas, na composição musical; a gramática, na escrita; ou até o tamanho da tela (ou vidro), na pintura. O que não quer dizer que o artista não crie outras notas, não invente palavras ou subverta a gramática, ou que pinte atrás da tela. Mas os limites e regras de que Calvino nos fala são outros. São os limites e regras que o artista auto-impõe à sua obra. Perdido

na vastidão de possibilidades, o artista restringe as suas escolhas e, entre tantas opções, espartilha a sua obra a partir de uma qualquer regra que o ajude a tomar decisões ou lhe imponha um caminho. Tal como fizeram os escritores do clube literário Oulipo (Ouvrier Litterature Potentielle), fundado em 1960 por Raymond Queneau, quando procuraram impor restrições às normais convenções de escrita, acreditando que tais restrições aumentavam o potencial criativo. Um dos seus modelos preferidos era o lipograma, uma composição que omitia certas palavras e/ou letras. Lope de Vega escreveu cinco romances, cada um sem uma das vogais. Ernest Vincent Wright escreveu *Gadsby* sem usar a letra e, tal como George Perec que também escreveu *La Disparition* sem usar a mesma letra e. Se o ponto cinzento inicial não se puder transformar em linha vermelha, nem puder seguir determinada direcção, ou não puder ser uma linha curva, obriga a que se encontrem cores, direcções e tipos de linha diferentes. Ajuda a decidir. Se o artista auto-impõe uma regra que limita as suas opções, essa mesma regra vai ajudá-lo a tomar decisões e a escolher um caminho.

John Cage também escolheu uma regra, mas escolheu uma que lhe permitiu, por estranho que pareça, não ser ele a decidir. Ao contrário de Picasso, Cage não quis escolher onde começar, e muito menos quis escolher um caminho fixo a percorrer. Em vez disso, começou cedo a procurar pequenas imperfeições nas folhas de papel que tinha à sua frente para compor. Cage acolhia os pontos pré-existent que o papel lhe oferecia, em vez de criar os seus próprios pontos, tentando desde logo desvincular-se de uma decisão que fosse inteiramente sua. A sua obra nascia assim de marcas acidentais que eram usadas arbitrariamente como pontos de partida. Para além das imperfeições no papel, Cage começa também a aplicar aquilo a que denomina por *operações de acaso*, um processo em tudo semelhante ao usado na consulta da obra clássica chinesa *I Ching, O Livro das Mutações*. Cage conta em vários textos uma lenda popular irlandesa que funciona como uma excelente analogia das suas operações de acaso. A história relata a aventura de um herói que conta com a ajuda de um cavalo mágico que lhe vai dando dicas durante o caminho. O cavalo dá ao herói uma bola de metal e pede-lhe que este a lance à sua frente e siga o que a bola indicar. O herói assim faz e, entregue à sorte, passa em

segurança as diversas provas. O herói desta história é o próprio Cage, os processos composicionais relacionados com o acaso são como o lançamento da bola de metal e a forma da composição configura-se como a passagem de uma situação para outra, permitindo assim ao autor que a mesma se construa a partir de um leque infinito de possibilidades. De cada vez que Cage aplica o processo do *I Ching*, está a permitir que o acaso interfira no caminho da sua composição, numa tentativa de se libertar de uma intenção ou escolha autoral no que diz respeito aos vários parâmetros da obra que está a compor. Este processo “evade” a autoria, se assim se pode dizer, permitindo que se gerem acontecimentos por acaso e por isso mesmo não esperados nem escolhidos pelo autor. Cage escolheu como regra a indecisão. Escolheu não escolher.

O início de uma obra de Cage também é um ponto, mas um ponto de interrogação cuja resposta se elabora a partir do acaso. A abordagem artística a partir do acaso permite assim que a obra nasça muito mais independente do seu autor. O acaso, sendo parte integrante de um processo sobre o qual Cage não quer ter domínio, desempenha a função de libertar e distanciar a origem da obra de uma vontade subjectiva dominadora. Em vez de ser puramente a expressão, a memória e o gosto do seu autor, a obra ganha uma vida própria, formada a partir de um gesto-regra que procura o imprevisto e o inesperado.





# 1. Acaso e Autoria

*To use art not as self expression  
but as self alteration.*

John Cage

*O que é um autor?*, perguntava Michel Foucault em 1969, numa conferência apresentada à Société Française de Philosophie. A pergunta-título, que parecia merecer uma resposta centrada na importância do autor, na sua função e relação com o que produz, era afinal desviada por Foucault para aquilo que mais interessava: a obra. Não importa quem escreve, mas sim o que está escrito. O autor morreu. Assim o defendia Foucault:

Entre ele próprio [autor] e o que escreve, ele retira a todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência, é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita.

(Foucault 2006, 36-37)

A eliminação do autor defendida por Foucault representa apenas uma das manifestações em torno deste tema que tem como expoente máximo a Teoria da Recepção, iniciada por Hans-Robert Jauss, no final dos anos 60, uma teoria literária que defende que a leitura deve pressupor interpretações várias, exigindo assim a transformação do leitor-intérprete num co-criador. Esta é também a ideia defendida por Roland Barthes, nomeadamente no seu famoso texto “A morte do autor”, onde reconhece o leitor como instância última da obra, um leitor que tem um papel de agente dinâmico na interpretação-criação de um texto que como que passa a ser seu, acabando por eliminar as marcas autorais de quem o escreveu. Como o próprio afirma:

The reader is the space on which all the questions that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. (...) we know that to give writing its future, it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author.

(Barthes 1977, 148)

Ainda que a teoria de Barthes tenha sido importante e essencial para uma melhor compreensão do papel activo do leitor, apenas coloca o seu foco na relação da obra com quem a recebe, passando ao lado da relevante relação entre o escritor e o seu texto, entre o autor e a origem da sua obra. O mesmo será dizer que é tão ou mais importante para o debate deste tema o modo como o próprio autor se quer afastar, ou mesmo eliminar, da arte que produz. No caso de Cage, este esquecimento é ainda mais notório, pois a eliminação de Cage-autor não começa na interpretação criativa e diferenciada de quem recebe a sua arte, mas tem origem precisamente no próprio autor, ou seja, no desejo explícito de ser o autor a descomprometer-se com a obra que apresenta.

O descomprometimento autoral de Cage começa a partir do momento em que a sua concepção artística apresenta elementos *não produzidos* pelo autor, elementos extraídos directamente da realidade. Cage ficou convencido de que vários acontecimentos ou objectos da vida quotidiana seriam capazes de se apresentar enquanto elementos artísticos. A obra deixava de ser simplesmente constituída por materiais compostos e escolhidos pelo autor para passar a incorporar qualquer tipo de acontecimento sonoro exterior, ruído incluído, ou qualquer tipo de objecto industrial retirado do seu contexto usual. Tal se deveu em parte à influência exercida por diversos movimentos artísticos do início do século XX, nomeadamente o futurismo e o movimento Dada, mas sobretudo devido ao enorme entusiasmo de Cage pela obra de Marcel Duchamp, uma inegável e incontornável inspiração para o desenvolvimento de toda a sua obra.

Até Duchamp, a obra de arte assentava sobretudo na *techné*, ou melhor, no “saber fazer” técnico como manifestação de talento, sentimento ou gosto do autor. Mas é a partir dele, e mais concretamente do *readymade*, que se pretende desquali-

ficar essa pretensa condição do laborioso objecto de arte, opondo ao “saber fazer” o “já feito” do elemento real ou industrial. Na prática duchampiana do *readymade*, o objecto produzido em série, fruto do progresso tecnológico, já se apresentava como matéria essencial da produção artística. Surgindo também perante uma sociedade cada vez mais dependente da industrialização e da tão reconhecida “reproduzibilidade técnica” da arte, como mais tarde escreveria Walter Benjamin, o *readymade* confronta-se desde logo com um fazer serial, reproduzível e objectivo, em relação a um anterior fazer individual, único e subjectivo do autor. É nesta estreita ligação do universo do “já feito” que resultarão as novas espécies de “extracções industriais” e também “extracções reais” que tão bem irão caracterizar as composições e espectáculos de Cage. A sua obra sublinha então a afirmação de que a arte não deverá ficar dependente da técnica manual, da inspiração e muito menos da expressão do autor, mas deverá basear-se na incorporação de elementos comuns (objectos, sons, acontecimentos), agora feitos arte. Ainda antes de abraçar o acaso, Cage já começava a proporcionar uma nova estética de apropriação, uma estética totalmente inclusiva que consagrava elementos comuns não construídos por si ao processo de uma nova forma artística baseada na *des-personalização* da obra de arte.

Para além da estreita relação entre a obra de Cage e algumas características do movimento Dada, centradas na figura de Marcel Duchamp, existe uma outra influência no seu trabalho relacionada com a filosofia Zen, influência exercida sobretudo a partir das palestras e textos de Allan Watts e Daisetsu Teitaro Suzuki.<sup>1</sup> Ainda que Cage não tivesse qualquer preocupação ou interesse pela história do Zen e muito menos pela sua prática, é inegável a apropriação que faz de alguns conceitos e ideias relacionados com a sua filosofia, numa espécie de assimilação criativa que como que adapta tais ideias à sua imagem e à explicação e justificação da sua obra. Uma inspiração que o próprio não nega:

---

<sup>1</sup> São várias as fontes e os estudos que indicam que a influência da filosofia Zen na obra de Cage foi ganhando peso em diferentes fases. Segundo Rob Haskins, essa influência é sobretudo exercida a partir da leitura dos textos de Allan Watts, no final dos anos 40, tendo culminado na participação de Cage nas palestras de Daisetsu Teitaro Suzuki em Nova Iorque, entre 1950 e 1952 (Haskins 2012, 57-59).

What I do, I do not wish blamed on Zen, though without my engagement with Zen (attendance at lectures by Allan Watts and D. T. Suzuki, reading of the literature) I doubt whether I would have done what I have done.

(Cage 1961, xi)

Uma das ideias da filosofia Zen que mais o influenciou, e que mais vezes repetiu em entrevistas ou em conversas com o público após os seus espetáculos, diz respeito à descrição que D. T. Suzuki faz da estrutura da mente, onde explica que o ego pode ser uma espécie de obstáculo à experiência, como que uma força de bloqueio entre o interior e o exterior da mente, devendo, por isso, ser ultrapassado. Ao adoptar a descrição de Suzuki, Cage explica por que razão quer eliminar o seu ego da obra que compõe:

Emotions, like all tastes and memory, are too closely linked to the self, to the ego. The emotions show that we are touched within ourselves, and tastes evidence our way of being touched on the outside. We have made the ego into a wall and the wall doesn't even have a door through which interior and exterior could communicate! Suzuki taught me to destroy that wall. What is important is to insert the individual into the current, the flux of everything that happens. And to do that the wall has to be demolished; tastes, memory and emotions have to be weakened; all the ramparts have to be razed. You can feel an emotion; just don't think that it's so important. (...) take it in a way that you can then let it drop.

(Cage 1981, 148)

Esta explicação não termina, contudo, na sua vontade de perder autoridade perante o que compõe, mas estende-se também à razão da sua implementação do acaso. Numa entrevista dada em 1979 a Maureen Furman, Cage desenha a estrutura da mente, tal como viu Suzuki fazer, e explica:

He [Suzuki] said, "This is the struture of the Mind [Fig. 1.1], and this (B-A) is the ego. The ego can cut itself off from this big Mind, which passes through it, or can open itself up." He said, "Zen would like the ego to open up to the Mind which is outside it." (...) That's why I decided to use chance operations. I used them to free myself from my ego. I have faith that if I do this honestly, it will bring me full circle. (Cage in Kostelanetz 2003, 244)

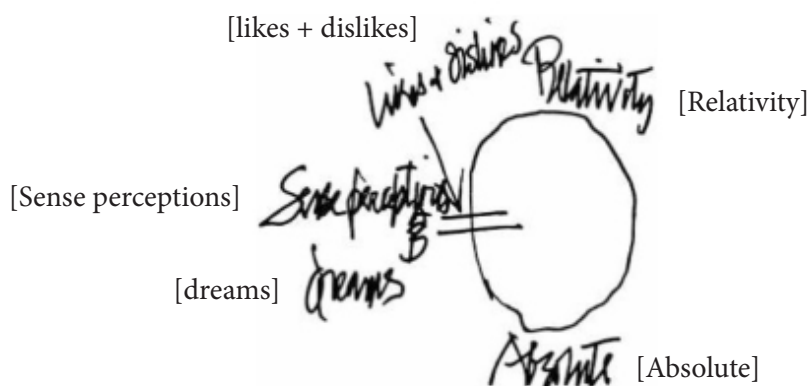


Fig. 1.1: Desenho da estrutura da mente elaborado por John Cage, numa entrevista a Maureen Furman, a partir do desenho proposto por D. T. Suzuki. Palavras entre parêntesis rectos transcritas por mim.

No fundo, Cage explica que a emoção, o gosto e a memória, associados ao ego do autor, devem ser eliminados, tanto quanto possível, da produção artística, e que o acaso deve desempenhar um papel central nessa mesma eliminação. No lugar da arte produzida a partir da emoção, imaginação, talento, técnica ou gosto do autor, estava uma arte que partia do acaso, onde todo o processo era propositalmente canalizado para retirar ao máximo a escolha do autor. O acaso associado ao seu método permitia-lhe ainda uma total ruptura com a linearidade, sequencialidade, ideia de causa-efeito ou relação entre os diferentes elementos ou partes da sua composição, constituindo-se apenas como um conjunto de acções ou acontecimentos inorganizáveis que se sobrepunham ou sucediam de uma forma totalmente imprevisível e não-intencional.

Se o *readymade* de Duchamp ou a estética inclusiva de Cage já representavam um claro corte entre obra e autoria, o que dizer de uma obra cujos elementos não são fruto do gosto, escolha ou expressão do seu autor, mas são antes submetidos ao acaso? A partir do acaso, a desvalorização autoral só poderá ser ainda mais acentuada, pois a selecção, distribuição e relação dos elementos não-intencionais a incluir é reduzida drasticamente, num claro gesto suicida, no sentido autoral, absolutamente premeditado. Quando Cage começa a introduzir um método que abraça o acaso está a querer representar o papel do morto, para utilizar as pala-

bras de Foucault, permitindo que fosse o acaso, e não ele, a conduzir os possíveis caminhos da sua produção. Aqui, a morte do autor não se dá à custa do leitor, do espectador, ou do crítico, apenas porque são eles que inevitavelmente terão de fazer parte da produção final da obra, mas pelo próprio autor que não se quer impor, que não tem a intenção de escolher, ordenar ou relacionar. A morte do autor começa onde começa a obra. Tem origem no acaso, um ponto de partida que Cage escolheu não escolher. Deste modo, não se poderá defender a morte do autor na obra de Cage; terá sim de se defender o seu auto-apagamento, ou seja, o *suicídio do autor*.

Poderá pensar-se ainda que a par da sua vontade de se des-autorizar relativamente ao que produzia estava também a vontade de proporcionar um espectáculo totalmente original. Contudo, como o próprio Cage faz questão de sublinhar, a propósito da sua música, a originalidade está relacionada com a intenção e o esforço, ao passo que as suas composições funcionam como um espécie de descoberta:

I do not look for originality. Whether or not my music is original does not concern me. I would prefer to find a music separate from my memory and my tastes, which would in some way be a discovery for me, and that has nothing to do with originality, because intention is not involved. (Originality is always an effort, a state of tension.) With an open-mindedness toward the unintentional sound, I want not to control sound events but simply at most to write instructions.

(Cage in Kostelanetz 2003, 239)

O que Cage queria era apenas escrever instruções com base numa notação que não queria controlar. E escolheu o acaso para o fazer. E o acaso ajudou-o, de facto, a des-autorizar a sua obra. Mas será que a autoridade sobre o que compunha se extinguiu por completo? A obra deixa assim de ser sua? Ou o que é seu já não é a obra no seu todo, mas apenas a sua ideia?

Na verdade, quer a notação que compõe, composta por instruções não impostas por si, porque fruto do acaso, quer o posterior espectáculo apresentado a partir da interpretação de tais instruções, têm a assinatura John Cage. Desde o Renascimento, que a obra de arte se demarca da do artesão exactamente por incluir o nome do artista que a produziu, uma assinatura que legitima a sua autoria e a delimita como *obra original*. Cage não foge a essa “regra”, assinando não só a notação

e o espectáculo que lhe está associado, mas também reivindicando para si a ideia e o método que estão na base da sua construção. Claro que se trata de um acto no mínimo ambivalente, ou não fosse essa assinatura aprisionar uma autoria que não se quer ou não se tem. Um dos casos extremos é a apropriação por parte de Cage de textos assinados por outros autores. Esses mesmos textos, utilizados com ou sem manipulação, são agora transpostos para os espectáculos de Cage e inscritos com o seu nome, ou seja, com a assinatura de quem não detém a autoria na sua origem, mas de quem simplesmente os apresentou e disponibilizou. Quando a esses textos Cage introduz um processo que submete os seus elementos (frases, palavras, letras) ao acaso, o problema complica-se, pois o método usado ajuda a eliminar Cage de uma autoria que já não tinha à partida e ajuda também a eliminar os primeiros autores, visto que os textos finais são agora bem distintos dos originais. Quem são então os verdadeiros autores destes textos? Os primeiros autores não serão, pois as marcas distintivas da sua autoria já não parecem minimamente identificáveis. Cage também não parece ser porque não escreveu uma só palavra. Não é ninguém? Serão todos? Se a assinatura prevalecer, o texto é da autoria de Cage. Tal como a obra *Erased De Kooning Drawing* (1953) é de Robert Rauschenberg, uma obra que parte de um desenho de De Kooning que Rauschenberg apaga quase por completo, ficando o título apenas como o último resquício da referência apropriada. Ou tal como todos os *readymades* de Duchamp, como é o caso do seu famoso urinol, intitulado *Fountain* (1917), e assinado com o pseudónimo R. Mutt.

Para além deste apertado vínculo da assinatura, as composições e os espectáculos de Cage têm traços comuns, perfeitamente identificáveis, sobretudo no que ao processo diz respeito, traços esses que ajudam a reconhecer a sua autoria, bem como a sua influência em futuras obras de outros autores. A própria escolha de não querer escolher é já, por si só, um forte traço da sua autoria. Deste modo, o suicídio do autor não poderá ser um acto consumado, mas apenas uma *tentativa falhada*, uma *chamada de atenção* para o próprio autor. Ao contrário do que se poderia esperar, a tentativa de auto-eliminação do autor acaba por funcionar de forma paradoxal. Por um lado, existe efectivamente um descomprometimento com o material artístico que se disponibiliza, numa tentativa de se eliminar a autoria; e, por outro,

vinca-se essa mesma autoria ao fazer-se uma chamada de atenção para a separação entre autoria e obra, uma vez que esta separação é propositada e parte do próprio autor. A autoria não parece então apenas fixar-se na obra de arte enquanto matéria palpável, observável, audível. A autoria da obra estende-se à sua ideia e à sua conceptualização, ainda que tenha origem noutras obras, e ainda que tenha origem no acaso.



## 2. Acaso e Natureza

*The bird goes on singing repetively even though  
the flies are buzzing at the window erratically and  
intermittently. In all of this, and I do not mention  
the 9997 other events, where do we begin if work  
consists in measuring?*

John Cage

O acaso foi quase sempre colocado à margem do pensamento científico porque a vontade humana, e sobretudo a vontade do cientista, foi a de mostrar e provar a ordem e o sentido de tudo o que acontece no mundo. A ciência, formulando princípios deterministas, sempre tentou explicar os fenómenos da natureza num esforço tremendo para negar ou ignorar a sua imprevisibilidade. A ciência construiu, ao longo dos séculos, postulados, teoremas e fórmulas resolventes. O acaso nem entrava na equação. Parece que o cientista sempre deu mais importância à procura da invariância de qualquer acontecimento, à relação perfeita entre uma causa e o seu efeito. Talvez seja este o objectivo fundamental da ciência: demonstrar a imutabilidade dos sistemas causais. Não parece estar em causa que esta lógica estrutural do universo, tal como formulada pela ciência, seja apenas uma parte da realidade. O que parece estar em causa é a própria causa, ou seja, a razão pela qual algo acontece. No entanto, o que acontece é muito mais vasto do que aquilo que a ciência pode explicar ou tem vindo a explicar. O que acontece na realidade, como nos diz Monod, não contém apenas uma gama previsível de fenómenos. Tudo o que acontece pode ser compatível ou em parte compatível com os princípios da ciência, mas nem tudo pode ser deduzível desses mesmos princípios, sendo por isso mesmo essencialmente imprevisível (Monod 1972, xii).

Se tudo o que acontece não pode ser explicado e postulado pela ciência em princípios causais, então o acaso, compreendido entre os acontecimentos imprevisíveis e inexplicáveis, pode ser definido, e assim o entende Espinosa, como o nosso desconhecimento desses mesmos princípios, como a nossa ignorância das causas (Espinosa 2009, 20). Deste ponto de vista, o acaso estaria assim relacionado com os acontecimentos cujas leis desconhecemos e não com uma contingência *real* da ordem da natureza. Esta ideia exclui a possibilidade da existência do acaso, pois tudo age de certa maneira e é necessariamente determinado. Como se tudo o que não pudesse ser determinado entrasse numa espécie de categoria denominada acaso. Desconheço, logo é acaso. Como nos diz Espinosa, o acaso não é real, mas apenas uma ilusão, uma projecção da nossa ignorância. Mas esta ideia é uma espécie de não-definição, uma conclusão determinista que exclui a existência do acaso apenas com base numa lacuna do nosso conhecimento. Será que se poderá concluir que tudo tem causa apenas porque a ciência tem conseguido explicar as causas de certos fenómenos? E ainda que pareça óbvio que existam causas que desconhecemos, será que podemos concluir que o acaso não existe? Ou será que existem outras explicações que reconheçam ou aceitem a sua existência?

Ainda que no início do pensamento filosófico existisse pouco compromisso com a ideia de acaso, desde cedo se admite a ideia de imprevisibilidade relativa à natureza, no sentido em que certos fenómenos naturais podem ou não acontecer no futuro. Aristóteles admitiu-o, dedicando-lhe três capítulos da *Física*, onde o relaciona com a actividade humana, nomeando-o como *tyché*, ou alargando o termo a toda a *physis* (natureza), nomeando-o como *automaton* (Aristóteles 1995, 197b1-15). Aristóteles, como observador atento da natureza, compreendeu que existiam três diferentes classes de acontecimentos: aqueles que se desenvolvem sempre da mesma maneira; outros que se desenvolvem a maioria das vezes da mesma maneira; e ainda outros que não pertencem às duas classes anteriores — os *acontecimentos por acaso*. Estes acontecimentos, diz Aristóteles, acontecem acidentalmente, existindo de facto uma indeterminação real e objectiva. O acaso não era assim entendido apenas como uma expressão humana de incerteza a respeito de uma possível ignorância das causas dos fenómenos.

Para melhor se perceber a ideia de acaso de Aristóteles, talvez seja preferível começar por enunciar o seu exemplo. Aristóteles conta o episódio de um homem que se desloca a uma praça onde encontra outro homem que lhe deve dinheiro. O encontro que ocorre entre o homem que foi à praça e o seu devedor não foi escolhido como finalidade, mas foi antes o resultado accidental de duas causas distintas com diferentes finalidades (Aristóteles 1995, 196b35–197a5). O encontro entre os dois homens, enquanto causa accidental, é uma coincidência, uma intersecção de duas causas autónomas entre si: o homem que vai até à praça não tem como objectivo reaver o dinheiro que lhe devem, tal como o devedor não pretende restituir a sua dívida. Aristóteles vê assim o acaso como um acontecimento excepcional, não apresentando relação necessária com o resultado que produz. Ainda assim, as causas accidentais têm uma relação com causas regulares anteriores (a vontade dos dois homens em visitar a praça naquele dia), pois não são mais do que interferências em processos causais já existentes e em curso. A ideia de acaso defendida por Aristóteles deve assim ser entendida como um *cruzamento não-necessário de causas independentes entre si*. Por outro lado, esse encontro entre causas é imprevisível, daí que Aristóteles fale de uma indeterminação causal, pois não é possível prever o cruzamento accidental entre causas determinadas (Aristóteles 1995, 197a5-10). Além disso, o fim de uma causa determinada nem sempre se realiza, esta pode sofrer uma espécie de desvio que a faz interferir com outra e a partir daí dar-se um novo resultado. À luz do pensamento aristotélico, pode então compreender-se a natureza como uma multiplicidade de séries causais que mais não são do que um extenso conjunto de encadeamentos de causas e efeitos que se vão interligando sucessivamente, onde existe, no entanto, a possibilidade accidental de essas séries causais independentes se cruzarem no tempo e no espaço, dando resultado a um efeito inesperado e impossível de determinar.

Muitos séculos mais tarde, em 1843, Antoine Augustin Cournot vai formular uma ideia de acaso em tudo semelhante à ideia de Aristóteles, ou seja, enquanto combinação ou encontro de fenómenos que pertencem a séries causais independentes. Se uma telha cai na minha cabeça quando saio de casa para colocar uma carta no correio, exemplifica Cournot, isso é um acaso. Não existe nenhuma ligação

de dependência entre a causa da queda da telha e a causa que levou Cournot a sair de casa. Este é um encontro fortuito ou aquele que acontece por acaso (Cournot 1875, 306).

O encontro dos dois homens que se cruzam na praça, ou a telha que cai na cabeça de Cournot, podem ser descritos da seguinte forma: duas linhas de acção totalmente separadas e independentes que se *intersectam* no mesmo lugar, à mesma hora – um ponto-corte entre duas linhas-percurso vindas de lugares distintos e procedendo sob a influência de diferentes causas ou finalidades. O que faz deste encontro-ponto (como corte entre linhas) ser um acaso é o facto de a intersecção das duas causas não ter uma origem ou um trajecto definido que consigamos traçar. O acaso não é então um caminho que se possa percorrer a partir de uma pré-existente causa necessária, mas um *ponto sem origem*, um *ponto de intersecção entre duas linhas de acção que coincidem*, produzindo um resultado sempre único e impossível de prever (Fig. 2.1).

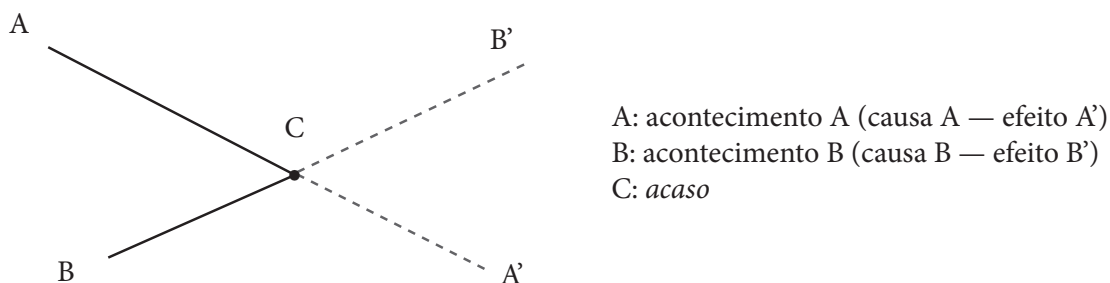


Fig. 2.1: Diagrama do acaso enquanto cruzamento não-necessário entre causas independentes entre si.

Não será fácil perceber se Cage conhecia esta ideia de acaso defendida por Aristóteles ou Cournot, tanto que nunca mencionou nenhuma. No entanto, parece claro que a maneira como Cage observa a natureza abraça esta noção, ou não fossem as ideias de encontro, interferência, acidente e independência, e todas relacionadas com o acaso, essenciais aos seus processos de composição. De facto, é inegável a importância que Cage confere à natureza, uma importância que também se deve, em parte, a algumas ideias da filosofia Zen de que se foi apropriando ao longo do seu trabalho artístico. Uma das ideias que o influenciou é a ideia de que

as verdadeiras experiências são as experiências directas e não as mediadas, nomeadamente a apreensão directa da natureza. Esta prioridade iria ainda reflectir-se na apropriação que Cage faz de outros dois conceitos a partir de uma das palestras de D. T. Suzuki: *desimpedimento* e *interpenetração*. A estes conceitos está directamente relacionado o pensamento de que os fenómenos do mundo não acontecem completamente isolados. Todos estão interligados numa enorme teia, tal como Cage explica:

In the course of a lecture last winter at Columbia, Suzuki said that there was a difference between Oriental thinking and European thinking, that in European thinking things are seen as causing one another and having effects, whereas in Oriental thinking this seeing of cause and effect is not emphasized but instead one makes an identification with what is here and now. He then spoke of two qualities: unimpededness and interpenetration. Unimpededness is seeing that in all of space each thing and each human being is at the center and furthermore that each one being at the center is the most honored one of all. Interpenetration means that each one of the most honored ones of all is moving out in all directions penetrating and being penetrated by every other one no matter what the time or what the space. So that when one says that there is no cause and effect, what is meant is that there are an incalculable infinity of causes and effects, that in fact each and every thing in all of time and space is related to each and every other thing in all of time and space.

(Cage 1961, 46-47)

A ciência ajudou-nos a criar a ideia de que podemos prever e isolar fenómenos ao reproduzi-los em laboratório com o propósito de estudar as suas leis, as suas causas e efeitos. Talvez o laboratório científico nos dê a conhecer o mundo natural regido por fenómenos regulados e explicados a partir de uma relação causal, mas não parece ser capaz de antecipar ou dar a conhecer o imprevisível: a existência de interferências nos vários encadeamentos causais. No prefácio de uma das edições do *I Ching*<sup>2</sup>, C. G. Jung destaca as restrições de um laboratório científico: no intuito de demonstrar a invariabilidade das leis da natureza, os cientistas separam os

---

2 Tudo leva a crer que Cage tenha lido a seguinte edição do *I Ching* com o prefácio de C. G. Jung: *I Ching* (1950), trad. Carl G. Wilhelm, ed. Cary F. Baynes, Princeton: Bollingen Edition / Princeton University Press. Merce Cunningham chegou mesmo a recordar que o compositor, e amigo de Cage, Christian Wolff, lhe terá oferecido esta mesma edição (Cunningham in Dickinson 2006, 59).

fenómenos naturais do mundo que as rodeia. Se contemplarmos a natureza, diz Jung, o que observamos é um quadro completamente diferente: todos os processos sofrem parcial ou totalmente interferências acidentais, tanto que, a partir de circunstâncias naturais, os processos absolutamente confinados às leis específicas da natureza são quase uma exceção. E as leis causais não são mais do que meras verdades estatísticas (Jung 2006, 13).

Cage observa o acaso na natureza e no mundo completamente desligado deste laboratório que Jung descreve e critica, contemplando a multiplicidade dos processos naturais que se interpenetram e se afectam. Para compor, sentiu-se obrigado a depender do acaso como um desenvolvimento natural do mundo que queria experimentar e dar a conhecer. E por esta razão definiu a sua *arte como a imitação da natureza no seu modo de operar*, uma ideia que foi retirar à filosofia oriental de Ananda Coomaraswamy que, por sua vez, se apropriou de uma expressão de Aquinas: “ars imitatur naturam in sua operatione” (Aquinas in *Summa Theologiae*, 1a117). A primeira referência de Cage à frase de Coomaraswamy surge em 45’ *for a Speaker*, uma palestra de 1954: “the highest purpose is to have no purpose at all. This puts one in accord with nature in her manner of operation” (Cage 1961, 155).

Poderá pensar-se que a concepção de arte defendida por Cage é em tudo semelhante à ideia de arte de Aristóteles, pois ambos defendem que a arte deve imitar a natureza. No entanto, como bem nota Natalie Crohn Schmitt, no seu texto “John Cage, Nature, and Theater”, as suas concepções de natureza são diferentes, o que faz com que as ideias de arte que sustentam sejam inevitavelmente contrárias (Schmitt 1990, 5). Para Schmitt, a natureza que Cage pretende imitar, na sua maneira de operar, parece não tomar a biologia como modelo científico, tal como em Aristóteles, mas os avanços científicos da física ao longo do século XX, redireccionando assim a ênfase antes colocada nos entes vivos para o universo no seu todo, um universo infinito e sem centro (Schmitt 1990, 8). Para além disso, Cage percebeu, a partir das novas descobertas no campo da física, que o fenómeno e o observador não se poderiam separar; a ciência já não estuda a natureza por si só, mas a relação desta connosco. Como explica Schmitt, os físicos construíram teorias sobre os fenómenos naturais como criações da mente humana: propriedades do

nosso mapa conceptual da realidade em vez da realidade por si só. A descrição da natureza torna-se necessariamente a descrição do fenómeno experienciado e não uma representação de uma realidade física independente. Se um dos princípios básicos para conhecer o mundo é a percepção, então a imitação da natureza tem de incluí-la (Schmitt 1990, 8-9). Não é pois por isso de estranhar que, para Cage, a arte que imita a natureza no seu modo de operar não seja um objecto distinto de nós mesmos, mas uma experiência que inclui o observador. Para além disso, e tal como defende Jung, a experiência científica impõe limites e condições à natureza, uma vez que o seu objectivo é forçar a natureza a dar respostas a perguntas colocadas pelo homem (Jung 1973, 15). Essas respostas vão assim ser de certa maneira influenciadas pelo tipo de perguntas colocadas, o que só denota uma relação inequívoca entre o fenómeno e a estratégia do cientista que o estuda. Deste modo, como conclui Jung, todos os acontecimentos têm dois diferentes tipos de ligação: primeiro, a ligação objectiva causal dos processos naturais; e segundo, a ligação subjectiva que só existe na relação com a pessoa que a experiencia. Os dois tipos de ligação existem assim em simultâneo (Jung 1973, 21).

Os avanços científicos estão, sem dúvida, na base do desenvolvimento do pensamento de Cage em torno da sua ideia de arte, ou não fossem esses mesmos avanços científicos proporcionar aos artistas um melhor entendimento de como toda a natureza funciona. E se a arte é a imitação da natureza no seu modo de operar e se a ciência avança, então a arte também. Nas palavras de Cage:

I was driving out to the country once with Carolyn and Earl Brown. We got to talking about Coomaraswamy's statement that the traditional function of the artist is to imitate nature in her manner of operation. This led me to the opinion that art changes because science changes – that is, changes in science give artists different understanding of how nature works.

(Cage 1961, 194)

Na verdade, as investigações mais recentes nos diferentes campos da ciência, desde a mecânica estatística dos gases de Maxwell ao princípio da incerteza de Heisenberg, provaram de facto a existência do acaso, onde os fenómenos observados



se desenvolvem sempre de maneira diferente. Um dos melhores exemplos está relacionado com as investigações nos campos da biologia e genética molecular, nomeadamente na análise a diferentes tipos de alterações acidentais que ocorrem numa sequência de polinucleótidos na dupla fiada do ADN. Estas alterações no ADN devem-se simplesmente ao acaso, como faz questão de sublinhar Monod. E o mais interessante, explica ainda Monod, deve-se ao facto de o acaso ser a *única* via possível de alteração do código genético que, por sua vez, se comporta como o *único* depositário das estruturas hereditárias de um organismo. Nas palavras de Monod: “Chance *alone* is at the source of every innovation, of all creation in the biosphere. Pure chance, absolutely free but blind, at the very root of the stupendous edifice of evolution” (Monod 1972, 112). E Cage estava a par deste e de outros avanços da ciência, tendo chegado a justificar o seu uso do *I Ching* ao compará-lo com o acaso relacionado com a formação da cadeia de ADN:

The mechanism by means of which the *I Ching* works is, I think, the same as that by means of which the DNA – or one of those things in the chemistry of our body – works. It’s a dealing with the number sixty-four, with a binary situation with all of its variations in six lines. I think it’s a rather basic mechanism. I prefer it to other chance operations. I began using it nearly thirty years ago, and I haven’t stopped. Some people think that I’m enslaved by it, but I feel that I am liberated by it.

(Cage in Kostelanetz 2003, 233)

O acaso relacionado com os processos artísticos de Cage sempre funcionou numa dupla função, como dois lados da mesma moeda: por um lado, como forma de Cage se libertar da intenção e, por outro, por ser também esse o modo como a natureza opera. Assim, ao mesmo tempo que serve de método para remover a intenção do autor, o acaso imita os múltiplos encontros que a natureza e o mundo proporcionam. O resultado é um novo modo de fazer arte que não revela interesse em expressar os sentimentos ou os pensamentos do autor, mas está antes decidido a reproduzir a dinâmica da própria natureza. A arte de Cage vê-se então livre da conformidade com um sistema fechado e fixo, promovendo uma conformidade sim mas com a própria natureza, onde acontecimentos particulares convivem de modo complexo, encontrando-se acidentalmente, intersectando-se por acaso.



Cage quis transportar o acaso, tal como acontece na natureza, para os seus processos artísticos. A sua poética permite que as acções, os sons e as palavras existam simplesmente, sem qualquer subordinação a ideias de causalidade e ordem. A indeterminação toma aqui o lugar da teleologia. Tal como na natureza, é impossível especificar de modo preciso o que vai acontecer na sua obra, nem se poderá dizer retrospectivamente que alguma acção tenha sido necessária. Cage quis que a sua arte nos ensinasse a aceitar a natureza pela sua constante mudança e imprevisibilidade. A obra de Cage, reformulando a definição do próprio autor, nasce assim da *imitação da natureza no seu modo indeterminado de operar*.



### 3. Acaso e Método

*I would say that the highest discipline is the discipline of chance operations, because chance operations have absolutely nothing to do with one's likes or dislikes. The person is being disciplined, not the work.*

John Cage

John Cage escolheu o acaso por duas razões fundamentais: para eliminar a personalidade do autor; e para imitar a natureza na sua maneira de operar. Mas como é que Cage permitia que o acaso interferisse na sua obra? Ou por outras palavras, em que é que consistia exactamente o seu método?

Cage começou a aplicar as suas operações de acaso a partir de um método associado ao *I Ching*, um método que tinha como objetivo a formação de um ou mais hexagramas (conjunto de 6 linhas), num total de 64 possibilidades. Existem duas maneiras básicas de consultar o *I Ching*: a partir do lançamento de ramos da planta milefólios, ou a partir do lançamento de 3 moedas, o método que Cage decidiu começar a aplicar. Primeiro, Cage tinha de escolher 3 moedas iguais e decidir qual dos lados das moedas correspondia ao *yin* e qual correspondia ao *yang*, onde normalmente optava por fazer corresponder a cara ao *yang* e a coroa ao *yin*. Depois, lançava 3 moedas para formar uma de 2 linhas possíveis: uma linha sólida, se saíssem 3 coroas ou 2 coroas e 1 cara; ou uma linha quebrada, se saíssem 3 caras ou 2 caras e 1 coroa (Fig. 3.1).

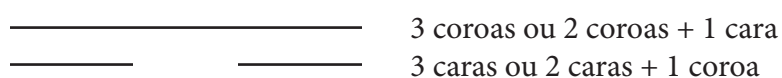


Fig. 3.1: As duas linhas formadas pelo lançamento das 3 moedas, a partir do método usado na consulta do *I Ching*.

O lançamento das 3 moedas era depois repetido 6 vezes de maneira a que se formassem 6 linhas. Ao primeiro lançamento correspondia a primeira linha do hexagrama, a linha inferior, e assim sucessivamente até ao sexto lançamento que correspondia à linha superior. As 3 linhas inferiores correspondem a um trigramma inferior, as 3 superiores a um trigramma superior, e as 6, no total, a um hexagrama. Ao todo, existem 64 hexagramas diferentes que correspondem a 64 arranjos possíveis de 6 linhas.

















































































Trigramma superior → inferior ↓	 <i>qián</i> Céu	 <i>zhèn</i> Trovão	 <i>kān</i> Água	 <i>gèn</i> Montanha	 <i>kūn</i> Terra	 <i>xùn</i> Vento	 <i>lí</i> Fogo	 <i>duì</i> Lago
 Céu	 1	 34	 5	 26	 11	 09	 14	 43
 Trovão	 25	 51	 3	 27	 24	 42	 21	 17
 Água	 6	 40	 29	 4	 7	 59	 64	 47
 Montanha	 33	 62	 39	 52	 15	 53	 56	 31
 Terra	 12	 16	 8	 23	 2	 20	 35	 45
 Vento	 44	 32	 48	 18	 46	 57	 50	 28
 Fogo	 13	 55	 63	 22	 36	 37	 30	 49
 Lago	 10	 54	 60	 41	 19	 61	 38	 58

Fig. 3.2: Os 64 hexagramas do *I Ching* a partir da correspondência entre o trigramma inferior e o trigramma superior.

A [figura 3.2](#) representa a tabela do *I Ching* onde se pode encontrar o hexagrama que resultou da aplicação do método, fazendo corresponder o trigramma inferior (os 3 primeiros lançamentos) ao trigramma superior (os 3 últimos lançamentos).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> A partir dos anos 60, Cage começou a usar um programa de computador que simulava o *I Ching*, facilitando e acelerando assim o mecanismo das suas operações de acaso.

Cage repetia este processo as vezes necessárias até encontrar o número de hexagramas de que necessitava, ou seja, de acordo com o número dos diferentes parâmetros da sua peça. Normalmente construía uma ou várias tabelas onde fazia corresponder cada número do hexagrama a uma variável da sua composição. O número do hexagrama poderia corresponder a um tipo de acção, à sua duração, à sua localização, ou à sua intensidade, altura ou articulação, no caso de se tratar de uma produção sonora. As suas operações de acaso começaram por ser simples, afectas em primeiro lugar à interpretação instrumental e aos 4 parâmetros do som (altura, timbre, duração e intensidade), mas foram ficando cada vez mais complexas à medida que Cage ia introduzindo novos parâmetros nas suas composições e acrescentando mais variáveis dentro desses mesmos parâmetros. A ordem e a organização dos vários acontecimentos nos seus espectáculos nada tinha a ver com algum tipo de relação entre eles, mas estes apenas dependiam da coincidência das suas posições, completamente arbitrárias, nessas mesmas tabelas. A ocorrência de um determinado som não era mais um resultado de uma ideia melódica ou harmónica, nem a ocorrência de uma actividade o resultado de um perfeito e intencional encadeamento de acções imposto pelo autor, mas a consequência de uma correspondência puramente casual. Ainda assim, e ainda antes de começar a lançar moedas, Cage tinha de ter uma noção, ainda que mínima, das variáveis que ia submeter ao acaso e das regras a que estas iam estar sujeitas.

A ideia de não-intencionalidade no processo artístico tem sido constantemente posta em causa, uma vez que o método de construção de uma obra de arte tem sempre um lado intencional, ainda que mínimo. De facto, qualquer autor tem inevitavelmente de tomar uma decisão, pelo menos, sobre como começar, o que coloca desde logo a intenção vinculada à primeira escolha do processo de fazer arte. Para além disso, a vontade de eliminar a intenção pode ser também considerada como uma decisão ela própria, colocando assim o problema da não-intencionalidade como um aparente paradoxo que parece ser impossível de resolver. Com o uso de operações de acaso, e no caso particular de Cage, este aparente paradoxo parece ser ainda mais problemático: o autor tem de construir um sistema prévio, fixado num conjunto de regras, baseado em decisões intencionais e pré-determinadas que

serão posteriormente submetidas ao acaso. O acaso é muitas vezes usado para seleccionar e estruturar conteúdo subjectivo, e por isso intencional, ainda que as determinações que daí resultem permaneçam como um resultado imprevisto. A própria expressão de Cage — operações de acaso / *chance operations* — como bem notou Ma Ming-Qian, já denota por si só uma possível contradição. Até Cage reconheceu a contradição, numa entrevista com William Duckworth: “ W.D.: Are you rigorous in your subscription to chance? J. C.: Yes, and I suppose there’s a contradiction there” (Cage in Kostelanetz 2003, 94).

As operações de acaso de Cage não prescrevem, no entanto, e muito menos obrigam, a que se negue a intenção. Cage nunca a negou. Ou melhor, Cage sempre preferiu referir-se a uma “intencional não-intencionalidade”. E é exactamente o uso de um método, de um sistema auto-imposto enquanto processo constrangedor, que permite colocar a intenção fora da acção, ainda que indirectamente, ou seja, a partir de um método assente em regras que criam espaço para o acaso. Pode então entender-se que este método serve para colocar Cage à margem da intenção e da decisão, se assim se pode dizer, facilitando o apagamento de um autor enquanto criador para o surgimento de um autor enquanto possibilitador, um autor que possibilita que a sua obra seja uma forma de aceitação e não uma forma de imposição. Cage não quis impor um ponto de vista subjectivo à sua arte. Pelo contrário, quis apenas disponibilizar uma obra que aceitasse o que o acaso lhe poderia oferecer.

O acaso, como já referido anteriormente, pode ser entendido como um acontecimento accidental que resulta de um cruzamento imprevisível e não-necessário de causas independentes entre si. Já uma operação, por oposição, significa um processo ou método que funciona de maneira pensada e sistemática. Assim, na expressão “operações de acaso”, o primeiro substantivo contradiz o segundo e o segundo o primeiro. Para Ma, esta expressão é uma ironia já que uma operação tem de ser posta em prática para que o acaso ocorra, fazendo com que a intenção humana se projecte num fenómeno natural e o acaso tome a forma de uma falácia metodológica. O processo de Cage sugere então, defende Ma, não uma aceitação do acaso, mas o seu conhecimento, ou seja, uma conceptualização do acaso que nega a sua independência ontológica (Ma 2008, 120).

Na verdade, o acaso não deveria ser provocado ou operado a partir de um conjunto de regras, tal como aplicadas por Cage, em virtude daquilo que o acaso é. O acaso só poderá ser acaso quando acontece imprevisivelmente, sem nenhum método agregado. Deste modo, como afirma Ma, quando Cage aplica um método como forma de abordar o acaso, então esse acaso deixa de entrar no domínio do imprevisível e passa a entrar no domínio do conhecimento disciplinado. Esta afirmação é em parte verdadeira; no entanto, o acaso de Cage não desaparece por completo do domínio do imprevisível, pois ainda que seja operado, o resultado dessa operação continua a ser desconhecido até ao momento em que o acaso operativo se dá. Compreende-se que Ma insista em afirmar que o acaso desaparece no momento em que a inteligência humana começa a invadi-lo, mas o verdadeiro objectivo de Cage parece ficar intacto: possibilitar a intersecção accidental de múltiplos acontecimentos. É certo que o acaso apenas pode ser “encontrado”, tal como acontece na natureza, e não operado ou “capturado”, mas o essencial da ideia de acaso parece permanecer.

Justus Buchler explica que qualquer tipo de método é uma forma de decisão e a sua objectividade não consiste na exclusão de escolhas, mas na regulação e padronização dessas mesmas escolhas. Esta padronização, escreve ainda Buchler, estabelece limites para todas as decisões, introduzindo assim uma dimensão compulsiva que exclui a arbitrariedade. Parece ser também este o entendimento de John Rockwell sobre o método de Cage. Numa entrevista em 1987, quando Peter Dickinson o questiona sobre as operações de acaso de Cage, Rockwell responde:

Cage's freedom only removes him one step from the decision-making process. Yes, the dice tell him where to place the star maps, but he makes the rules. He picks the star maps, he throws the dice, he decides you do it in a certain way, and he has rather rigid instructions for the performers to be followed in almost dictatorial fashion. (...) Cage has a certain window through which he allows chance to operate, but after that the rules are as tight as Toscanini perceived score to be.

(Rockwell in Dickinson 2006, 168)

Talvez Rockwell não conhecesse assim tão bem os processos de Cage, já que fala em lançamento de dados e não em lançamento de moedas ou do *I Ching*. Mas este parece ser só um pormenor. O mais relevante da sua afirmação, e talvez o mais

incorrecto, é o facto de estabelecer directamente uma relação de controlo entre o método e as instruções para os intérpretes, quando, na verdade, essas mesmas instruções são o resultado não-controlado gerado pelo acaso.

Ao serem confrontadas a ideia de método com as operações de acaso de Cage, poder-se-ia concluir que as aplicações práticas (lançamento de moedas) fazem intrinsecamente parte da natureza do método e que a natureza do método é em tudo idêntica à natureza subjectiva, ou seja, faz das operações de acaso uma forma de escolha e decisão. Para além disso, este método enquanto decisão também se constitui como uma forma de controlo e, portanto, contrária à ideia de acaso. Mas chega a esta conclusão, acrescentando ainda que Cage estabelece limites para possibilidades manipuladas e manipuladoras a partir de um método egoísta e determinado.

As operações de acaso de Cage são de facto um método rigoroso, quanto a isso não há qualquer dúvida. O próprio Cage fez questão de o afirmar, negando o que lhe pareceu ser sempre um equívoco no que respeita aos seus processos:

Most people who believe that I'm interested in chance don't realize that I use chance as a discipline. They think I use it – I don't know – as a way of giving up making choices. But my choices consist in choosing what questions to ask.

(Cage in Kostelanetz 2003, 16)

O método é rígido e controlado — uma disciplina como diz Cage — uma disciplina construída para alcançar objectivos preestabelecidos dentro de uma moldura instrucional, uma disciplina consciente e intencional, o que por si só chega para demonstrar inequivocamente o paradoxo da expressão “operações de acaso”. Contudo, e como Cage afirma, o seu método consiste em fazer escolhas sim, mas escolhas que se configuram como perguntas. E estas perguntas não determinam as respostas. As perguntas apenas abrem caminhos ainda por conhecer, possibilitando inúmeras hipóteses de os percorrer. Perguntar é, de certo modo, uma forma de abstenção, uma maneira de não afirmar ou responder, ainda que se opte por um método para o fazer. Perguntar é *desistir de escolher*.



Ainda assim, Cage faz algumas escolhas prévias, nomeadamente determinadas acções, sons ou objectos que irão ser usados nos seus espectáculos. Por outras palavras, Cage limita algumas vezes o seu universo de possibilidades a determinados acontecimentos, condicionando assim de certa maneira as respostas às suas perguntas. Nestes casos, as possibilidades manipuladas estão pré-determinadas e, por isso mesmo, são possibilidades que à partida se podem prever. No entanto, esta antecipação do que irá acontecer apenas diz respeito a uma parte da construção da obra, assente em elementos escolhidos, mas não à sua sequenciação, duração, localização ou outro tipo de parâmetros que, também eles, são submetidos aos mesmo tipo de operações. O confronto de todos os parâmetros sujeitos às operações de acaso será então sempre imprevisivelmente algo que Cage não escolheu no seu conjunto e combinação. Como o pintor que escolhe as tintas com que vai pintar, mas não quer ter controlo sobre o resultado final da sua tela.

Outro dos problemas que a limitação das operações de acaso apresenta diz respeito ao mecanismo pelo qual o *I Ching* se rege, um mecanismo baseado no sistema de Leibniz limitado ao número 64 numa construção binária com todas as suas variações em 6 linhas. É verdade que quando Cage usa o acaso está a manipular possibilidades dentro de parâmetros numerados de 1 a 64, como se de uma operação matemática se tratasse, um processo limitado por uma moldura fixa — as 64 opções do *I Ching*. É também verdade que todo o processo relativo à aplicação do acaso consiste em movimentos pré-determinados onde cada passo do processo é disposto em série numa posição ou relação que, depois de aplicado o acaso, se fixa. No entanto, essa teia de posições e relações proporcionada pelas operações de acaso, não sendo causal, nem sendo controlada por Cage porque resultante de tais operações, apresenta-se como uma teia capaz de proporcionar diferentes pontos de intersecção que não eram esperados. Deste modo, as intersecções que se constroem a partir deste método são de facto arbitrárias e não nascem da vontade de Cage. Nascem do acaso. A operação de Cage é na verdade um sistema metódico, mas o seu resultado — e este é o ponto crucial do problema — cria acontecimentos que não formam um sistema entre si. Para além disso, a limitação das 64 opções do *I Ching* também existe no mundo natural, nomeadamente, como visto anteriormente,

no código genético relativo ao ADN. O acaso também se apresenta na natureza limitado por um universo finito.

Este universo finito, baseado nos 64 hexagramas do *I Ching*, não parece transparecer, contudo, no que daí resulta, ou seja, não se faz visível na obra que é composta com base neste tipo de mecanismo. Para melhor se ilustrar esta ideia, apresente-se o exemplo de Mureau (1972), um texto composto a partir de excertos de *Journal* de Henry David Thoreau. Em primeiro lugar, a escolha do texto não é um acaso. Cage escolhe um dos seus autores preferidos com quem partilha uma série de ideias e modos de ver e estar no mundo. Em segundo lugar, depois de escolhido o texto, Cage lista todos os excertos (também uma escolha) que estejam relacionados com som, música e silêncio a partir do índice da Dover Edition de *Journal*. E só depois de listar estas ocorrências — os números das páginas — é que Cage as submete às suas usuais operações de acaso a partir do *I Ching*. O texto final configura-se como o resultado combinatório, determinado ao acaso, de frases, expressões, palavras, sílabas e letras retiradas das páginas que Cage listou (Fig. 3.3).

O texto de Cage nada revela sobre a manipulação de 64 opções. Podiam ter sido um conjunto menor ou bastante mais alargado de conjugações ao acaso dos excertos de Thoreau. As operações de acaso são apenas um meio para chegar a um fim. Um fim que revela um duplo interesse de Cage: permitir que o acaso “intervenha” no texto de Thoreau; e provocar a destruição das normais regras linguísticas, colocando em causa a estrutura da própria linguagem a partir do acaso.

Na verdade, a sintaxe representa para Cage uma ideia de controlo e de poder forçado. Mas será que se poderá dizer o mesmo das suas operações de acaso? Cage usa um método regulador que, tal como um código linguístico, cria regras de construção. No entanto, Cage escolhe propositadamente um mecanismo com regras para *infringir* as regras linguísticas, ou seja, compondo um novo texto que não só deforma o anterior como deforma também a própria linguagem. Construir um texto fazendo uso das suas operações de acaso destrói as regras com base nas quais o texto anterior tinha sido construído, ainda que Cage use outras regras. Em questão não está se Cage usa um método rigoroso e controlado de composição, tal como é, por exemplo, o método rigoroso e controlado da escrita. O que está

## MUREAU

sparrows it a grobeak betrays itself by that peculiar squeakari EFFECT  
 OF SLIGHT test tinkling measures soundness in please We hear! Does  
 it not rather hear us? When he hears the telegraph, he thinks those  
 bugs have issued forth The owl touches the stops, wakes reverberations  
*d gwalky* In verse there is no inherent music eofst takestak  
 es a man to make a room silent It takes to make a room It IS A Young a  
 ppetite and the appETITE FOR Is He Oeys see morning You hear scream o  
 f great hawk a ydgh body Shellie beings silence It would be noblest to sing  
 with the wind To hear a neighbor singing! u it wood The triosteum a  
 day or two b mtry They says to-wee, to-wee calling to his team lives he  
 ard over high open fields day instead of the drum then sav pa with young  
 g birds with young birds from a truck ndat every postt ed der oglects  
 in the meantime opi at so piercing ders ache They o ato sing in earnest  
 seven now chU AS ISu gddd gheasu siot eigh c n ch si You would  
 d think MUSIC was being born again off Toads are still heard at eve  
 ning Rickets' Echo is an independent sound Rhyme and tell his story and  
 breathe himself breathe A shrill loud alarm is incessantly repeated t  
 he heroic hovers from over the pond the clear metallic scream they  
 went off with a shriller craik They go off with a ho AR Ser chuck ch  
 uck no air hear sharp, screaming notes rending the air This suggests wha  
 t perpetual flow of spirit would produce A thrumming beyond and thr  
 ough important Every one can CALL to mind instances mill Trees creak  
 ringing We could not hear the birds Is the third note confined to this  
 season? Little frogs begin to peep toward sundown noon horn is heard e  
 choing from shore to shore of perch with a loud, rippling rustle t  
 hink lar med and makes life seem serene and grand inexpressibly serene  
 and grand apparently afraid with more vigor and promise bells lee uttering  
 that sign-like note ver warm and moist not much of the toad ev so ch  
 eaply enriched for the listening of that word "sound" and am the scene  
 of lifer ingter vi Music and mel in melody ein the next town and fire  
 openest all her senses n k which they do not remember ee each recess o  
 F THE WOODA Ea what various distinct sounds we heard there deep in  
 the wood shn AND echo along the shore y MORE THAN A Rodnd a sa stead  
 y, BReathing, cricket-like sound hunseen and unheard May it be such  
 summer as it suggests into the woods There is inwardness even in the  
 mosquitoes' hum Trees have been so many empty music-halls heard from the  
 e depth of the wood night THE toward night their hour has serenity who a  
 m humming past so busily lungs sweet flowing from farther or nearer huRR  
 IED RIPPLING NOtes in the yardas we passed under its at and sat do  
 wn to hear the wind roar swift and steady a performer he never seestw  
 o of them is perhaps heard COMMUNICATED so disTINCTly through the oar t  
 o the air across the river directly against his eard differently sounda

Fig. 3.3: John Cage, *Mureau*, 1972 (excerto).

verdadeiramente em questão é o que daí resulta depois de aplicadas as regras. Cage possibilita o encontro de palavras e letras que as regras linguísticas jamais permitiriam. E esse encontro, ainda que se pudesse dar a partir de uma escolha sua, deixaria de ser uma intersecção ao acaso para passar a ser resultado de uma vontade subjectiva do autor, sempre ligada ao fazer sentido e ao interesse em comunicá-lo.

Nesta destruição da sintaxe promovida por Cage, a forma poética do mesóstico destaca-se como a mais frequente e também como a mais restrita do ponto de vista metodológico. Joseph Conte levanta um importante problema relativo à forma do mesóstico. Por um lado, escreve Conte, o mesóstico não se configura como uma nova forma, visto que se apresenta apenas como uma nova versão do poema acróstico, fazendo deslocar a coluna de palavras formadas na vertical pelas letras iniciais de cada verso para o meio dos versos (Fig. 3.4). Por outro lado, continua Conte, Cage ao fazer sobrepor os dois métodos — o mesóstico como método de escrita e a sintaxe como método de linguagem — revela como a forma constrangedora do mesóstico, tal como a sintaxe, controla o pensamento (Conte 1991, 257).

O mesóstico, como forma constrangedora, parece limitar o que o autor escreve e a maneira como escreve porque exige que determinadas letras estejam numa certa posição e não noutra. Quando Cage escreve a partir de James Joyce o texto *Writing for the Second Time Through Finnegans Wake*, por exemplo, que depois dá origem ao espectáculo *Roaratorio*, tem obrigatoriamente de incluir a letra J no primeiro verso, a letra A no segundo, e assim sucessivamente, de maneira a que o nome do autor irlandês (escrito em maiúsculas) possa ser lido na vertical. Mas não será este constrangimento uma maneira de Cage se ver livre das suas escolhas? Quando se é obrigado a usar determinada expressão que contém determinada letra, não se está a impedir o autor de escolher qualquer uma?

Cage começa numa página ao acaso e apenas tem de encontrar expressões de Joyce que contenham sucessivamente as letras J-A-M-E-S-J-O-Y-C-E para construir todos os versos.<sup>4</sup> Cage não escolhe a página onde começa, nem escolhe as

---

4 Para um conhecimento completo de todo o processo de construção dos textos “Writing Through Finnegans Wake” (1977) e “Writing for the Second Time Through Finnegans Wake” (1977) veja-se o filme *For the Third Time*, com produção de Center for Non-Broadcast Television, Automation House, Artists Television Network, Soho Television, de 1978 (URL: [http://ubu.com/film/cage\\_third.html](http://ubu.com/film/cage_third.html)). Neste filme, Cage conversa com Richard Kostelanetz sobre todas as técnicas usadas nos textos supracitados.



expressões e muito menos escolhe a sua sequência em versos. Ao mesmo tempo que constrange, e por contraditório que possa parecer, o mesóstico separa o seu autor de uma escolha intencional. Poder-se-ia pensar que o constrangimento do mesóstico seria idêntico ao constrangimento linguístico, compreendendo-se assim a caracterização da forma poética de Cage como a caracterização da própria linguagem. No entanto, esta sua forma poética — na versão construída a partir do acaso — não se quer controlada como a linguagem, nem sequer exige um sentido. Para além disso, a linguagem verbal quase nunca proporciona um plano vertical de leitura, nem de escrita, tem quase sempre uma direcção, sendo unidireccional. Cage, contudo, explora, como outros poetas e artistas já tinham explorado, uma construção baseada em dois diferentes planos de leitura, um horizontal e outro vertical, não uma caracterização da escrita, mas, se assim se puder chamar, de um possível desenho da escrita.<sup>5</sup> Esta estratégia gráfica, ainda que apenas proporcione que os dois planos sejam escritos e lidos, mas não ouvidos, cedo começará a desenvolver-se para o domínio performativo, onde vários textos e acontecimentos também se começam a sobrepor e a criar diferentes camadas que se intersectam nos seus espectáculos.

Na natureza e no mundo o acaso não se planeia. Acontece. Não acontece a partir do vazio, claro, acontece sob certas circunstâncias que podemos nunca saber, mas acontece. E conhece-se porque acontece. No entanto, se se pensar numa obra de arte cujos elementos se querem submetidos ao acaso, então o autor dessa obra terá de construir um sistema prévio baseado num conjunto de regras. Em virtude do que o acaso é, não parece existir outro modo de proceder. O acaso de Cage opera-se, sim, e é um paradoxo, claro, mas será que a sua disciplina relativamente ao acaso não se irá desenvolver, aproximando-se cada vez mais da sua verdade ontológica? Existirá acaso na sua obra para lá deste acaso planeado?

---

5 A dupla direcção da escrita já existe desde a Idade Média, desde o grupo de poetas Grands Rhétoriciens, um tipo de constrangimento que foi sempre existindo e vindo a ser produzido de modo a que a dimensão gráfica ou métrica da escrita pudesse ser separada do sentido. No caso de Cage, esta será sempre uma construção associada às suas operações de acaso e algo que tentará transpor para a leitura cruzada, sobreposta e simultânea dos seus textos performativos.

# I

wroth with twone nathandJoe 3  
A  
Malt  
jhEm  
Shen  
pftJschute  
sOlid man  
that the humptYhillhead of humself  
is at the knoCk out  
in thE park  
Jiccup 4  
the fAther  
Most  
hEaven  
Skysign  
Judges  
Or  
deuteronomY  
watsCh  
futurE  
pentschanJeuchy  
chAp  
Mighty  
cEment  
and edificeS  
the Jebel and the 5  
crOpherb  
flYday  
and she allCasually  
ansars hElpers

**Writing for the Second Time through Finnegans Wake : 137**

Fig. 3.4: John Cage, *Writing for the Second Time Through Finnegans Wake*, 1977 (excerto). Aqui pode observar-se a estrutura típica de um mesóstico.

## 4. Acaso e Notação

*My writing is almost characterized by having something unusual in the notation. The notation is about something that is not familiar.*

John Cage

Uma das primeiras obras de arte a incorporar o acaso no seu processo formal é curiosamente uma obra musical e uma peça de Marcel Duchamp – *Erratum Musical*, de 1913. A obra foi composta por Duchamp com a colaboração das suas irmãs e consiste numa composição musical para três vozes, em que um conjunto de 25 notas musicais foi colocado dentro de um chapéu e retirado ao acaso de forma a determinar a sequência das notas na partitura. Duchamp usou o acaso em muitas outras obras, bem como outros artistas Dada, nomeadamente Tristan Tzara que, nas suas famosas instruções para a construção de um poema dadaísta, convida a que se utilize um método que permite o acaso, pedindo que se recortem palavras de um artigo de jornal para serem posteriormente sorteadas, um processo em tudo semelhante ao de *Erratum Musical* de Duchamp. O que Duchamp e Tzara fizeram, bem como quase todos os artistas dadaístas, e um pouco mais tarde também os surrealistas, foi aplicar um jogo enquanto conjunto de regras para “sortear” um limitado número de elementos, potenciando diferentes combinações. No fundo, estes artistas estavam a aplicar um processo-jogo que consistia na utilização de elementos pré-definidos pelo autor que, depois de baralhados, eram redistribuídos de acordo com o que a sorte determinasse. A este tipo de acaso ligado a estes processos de fazer arte

Duchamp apelidou de “acaso enlatado” (“*canned chance*”) (Duchamp in Cabanne 2009, 47), denunciando desde logo o seu lado restritivo enquanto processo e o seu lado limitado enquanto campo combinatório de certas possibilidades. Como quem introduz vários elementos dentro de uma lata e os retira ou espalha “ao calhas” para construir a sua obra. Foi também este o método de Jean Arp quando, a partir de 1916, deixa cair vários quadrados sobre uma superfície para os colar no local onde tinham caído, iniciando assim a sua série de colagens intitulada *Squares arranged according to the laws of chance*.

Se se tentar compreender o conceito de jogo, tal como definido por Callois, percebe-se que este também apresenta características contraditórias. O jogo é ao mesmo tempo livre e delimitado e ao mesmo tempo algo que nada produz, mas sujeito a regras operacionais. O jogo, defende ainda Callois, tem um lado sistematizado e regulamentado e um outro onde o acaso e o imprevisto podem actuar (Callois 2001, 8). Deste modo, existe no jogo uma combinação algo contraditória entre o acaso e a regra, uma contradição que parece ser em tudo semelhante ao processo de Cage: um sistema organizado por regras operativas onde o acaso também tem lugar. As suas operações podem assim ser também entendidas à luz do conceito de jogo, comportando-se como um processo criativo constrangedor onde o acaso tem um papel central. A criatividade emerge então não a partir da remoção de todas as regras e limites, mas pela imposição de certas fronteiras entre as quais tem de actuar.

As operações de acaso de Cage sempre foram bastante mais complexas que o acaso enlatado dadaísta, uma vez que determinava ao acaso diferentes parâmetros para a execução de diversas acções e não apenas elementos discretos que “sorteados” definem a sua sequência (notas de Duchamp ou palavras de Tzara) ou localização (quadrados de Arp) na obra de arte. Apesar disso, Cage depressa começou a perceber que o seu método, incorporando operações de acaso, apenas o levava a produzir uma notação fixa e ainda determinada para a sua interpretação, tal como se tivesse sido produzida a partir do acaso enlatado, ou mesmo como se tivesse sido produzida intencionalmente. A notação fixada a partir de uma sequência de instruções em forma de lista para a execução de determinadas acções ao longo de



um percurso parecia já não ser suficiente. Cage queria ir mais longe. Queria que o resultado das suas operações de acaso produzisse não uma notação fixa, mas uma notação aberta, ou seja, indeterminada para a sua interpretação. O resultado das suas perguntas deixariam de oferecer respostas, ainda que imprevistas porque fruto das operações de acaso, mas outras perguntas. O resultado notacional ficava então em aberto, permitindo ao intérprete múltiplas realizações da obra. Por volta de 1952, Cage começou a promover progressivamente a indeterminação entre autor e intérprete, produzindo notações gráficas que deixavam de restringir as acções a um campo limitado de possibilidades, uma transformação que iria trazer não só importantes consequências na interpretação performativa das suas obras, como também consequências cruciais para a compreensão da sua concepção de acaso.

As primeiras obras determinadas, onde Cage implementou as suas operações de acaso, representavam apenas o primeiro passo de uma concepção de obra construída a partir do acaso. Tratava-se de um acaso que nascia das operações efectuadas pelo autor, mas que terminava no momento em que se fixava na notação, daqui resultando, portanto, um espectáculo sempre idêntico. Para que tal não acontecesse, e para que o acaso se prolongasse para lá das operações, Cage desenvolveu um tipo de notação denominada “desenho por pontos”, uma técnica iniciada na obra *Music for Carrillon I* (1952). Nas obras cuja notação é elaborada a partir desta técnica, Cage começa por colocar vários pontos em folhas de papel, ora com base nas imperfeições do próprio papel, ora com base nas usuais operações de acaso a partir do *I Ching*. No primeiro caso, os pontos já se encontravam nas folhas de papel, Cage apenas os realçava, apropriando-se assim de imperfeições acidentais. Estas folhas com pontos podiam ser opacas ou transparentes, às quais Cage quase sempre acrescentava outras folhas (também nas suas duas vertentes: opacas e transparentes), as quais continham círculos e linhas variadas. Este tipo de notação pede ao intérprete que sobreponha ao acaso as folhas transparentes sobre as opacas para que as configurações que daí resultem sejam lidas enquanto indicações para acções a executar. Por outras palavras, a intersecção de pontos, linhas e círculos servia para estabelecer diferentes maneiras de mapear acções. Por um lado, Cage já não determina, ainda que a partir do acaso, o que antes se configurava

como uma relação directa entre o símbolo notacional ou instrução e a acção a ser produzida pelo intérprete; pelo contrário, Cage apenas disponibiliza um conjunto de regras a partir das quais o intérprete constrói as suas configurações notacionais que indicarão a sua interpretação performativa. Por outro lado, e uma vez que a notação já não determina acções específicas, sendo as configurações do intérprete *sempre diferentes*, então a notação abre-se a uma relação *infinita* com as acções que representa.

Para melhor se perceber este tipo de notação e suas consequências, apresente-se como exemplo *Music Walk* de 1958. A sua notação contém uma página com instruções, nove páginas não numeradas com diversos pontos (colocados a partir das imperfeições do papel), uma folha transparente com 5 linhas paralelas e outra folha também transparente com vários quadrados (para serem recortados posteriormente) que contém, por sua vez, linhas que se intersectam em diferentes ângulos (Figs. 4.1 e 4.2).



Fig. 4.1: John Cage, *Music Walk*, 1958. Uma página da notação.

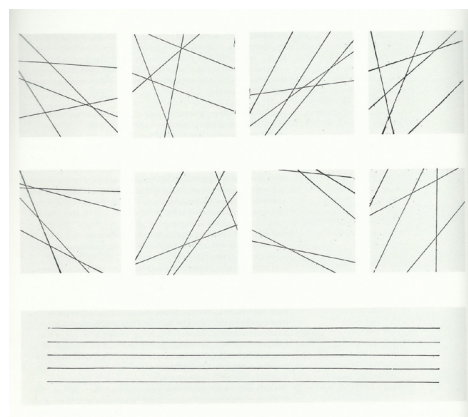


Fig. 4.2: John Cage, *Music Walk*, 1958. Transparências da notação.

As intersecções dos pontos com as linhas, depois de o intérprete ter sobreposto ao acaso as transparências sobre as folhas opacas, são posteriormente traduzidas em diversas acções que se executam ao longo de determinado tempo. A notação de *Music Walk* já não fixa uma composição. Pelo contrário, Cage apresenta os materiais com os quais qualquer composição pode nascer. A notação proporciona, dentro dos materiais que contém (folhas transparentes e opacas com pontos e linhas), uma

ilimitada extensão de desenhos notacionais. Como tal, não se poderá dizer que as configurações representadas nas figuras 4.3 e 4.4 se apresentam como a notação de *Music Walk*, mas apenas uma possível entre infinitas outras. Este tipo de notação tem então a capacidade para ser sempre diferente, transformando-se sempre que é interpretada.

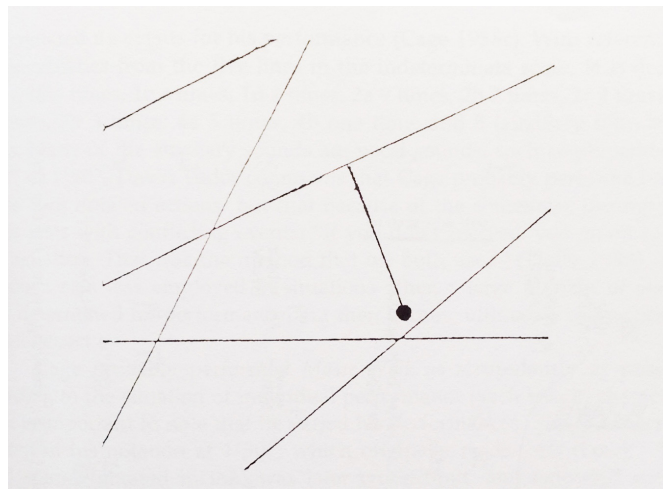


Fig. 4.3: Exemplo de uma sobreposição da notação de *Music Walk*, 1958.



Fig. 4.4: Exemplo de uma sobreposição da notação de *Music Walk*, 1958.

As notações gráficas de Cage, às quais se acrescentam as transparências que somam camadas de intersecção, são então como que uma tradução visual do acaso. Elas são o perfeito desenho do conceito de acaso, tal como entendido por Aristóteles ou Cournot, visto que as intersecções proporcionadas pelo encontro de pontos e

linhas, dando origem a diversas acções imprevistas, funcionam visualmente e performativamente como um encontro por acaso.

O acaso de Duchamp, Tzara e Arp está relacionado com um universo finito e conhecido de possibilidades, tal como o das notações determinadas de Cage, ainda que as operações fossem extremamente mais complexas e alargadas no que respeita ao âmbito das variáveis submetidas ao acaso. Mas quando Cage começa a produzir notações indeterminadas parte para uma distinção fundamental:

1. a obra como campo finito de inter-relações possíveis — notação determinada ou fixa;
2. e a obra enquanto campo infinito de inter-relações num estado de mobilidade contínuo — notação indeterminada ou aberta.

Para melhor se perceber esta diferença, veja-se a distinção que Deleuze faz, a partir do pensamento de Bergson, entre a possibilidade e a virtualidade. Segundo Deleuze, Bergson defende que a possibilidade é apenas uma projecção da realidade, sendo por isso considerada como possível de conhecer. Não existe por essa razão nenhuma diferença entre a acção possível e a acção real, a não ser o facto de a acção real já ter acontecido e a possível não, ou ainda não. Já a virtualidade existe apenas num estado potencial e é por isso desconhecida. Deste modo, a possibilidade de Bergson está relacionada com um sistema pré-formado e fechado; e a virtualidade está relacionada com um sistema em movimento que se desenvolve infinitamente, não podendo por isso ser totalmente concebida antes de ser produzida. Deleuze vem, por sua vez, acrescentar à sua interpretação da terminologia de Bergson uma nova distinção: as possibilidades são realizadas, contrariamente às virtualidades que são actualizadas (Deleuze 2000, 186-187). As possibilidades são realizadas porque estão relacionadas com um universo limitado de um total de elementos disponíveis, sendo esta a relação das notas de Duchamp, das palavras de Tzara ou dos quadrados de Arp. Aqui o papel do acaso está limitado à selecção de determinados elementos num conjunto de possibilidades disponíveis até serem realizadas. Por contraste, as virtualidades são actualizadas porque se relacionam com as multiplicidades contínuas do tipo de construção da notação indeterminada de Cage. Por outras palavras, as virtualidades são actualizadas quando uma parte da multiplicidade contínua da notação de Cage passa a existir, ou seja, é actualizada pelo intérprete. O que resulta então de uma actualização é algo completamente novo e sempre distinto.

Percebe-se então agora que a obra de Cage, a partir da técnica de notação “desenho por pontos”, consiste em encontrar maneiras de traduzir o ponto virtual no papel numa *acção actual*. Para Branden Joseph, só a partir da introdução desta técnica de notação e da introdução da indeterminação é que Cage foi bem sucedido. O processo de Cage, segundo Joseph, configura-se assim como um modelo analítico da visão ontológica de Bergson, sendo uma das maneiras pela qual a sua obra pode ser compreendida como a imitação da natureza no seu modo de operar (Joseph 2009, 229). O próprio Cage percebeu que tinha dado um passo importante para os seus objectivos artísticos. O seu acaso deixava agora de estar apenas relacionado com um certo universo de possibilidades para passar a estar relacionado com um universo totalmente desconhecido. Ao traçar a evolução distintiva entre as operações de acaso e a indeterminação, Cage observa:

When I first made the transition from a continuity that I was directing, as it were, to one which I wasn't directing, I still had a certain knowledge of the possibilities. (...) I try (...) to keep my curiosity and my awareness with regard to what's happening open, and I try to arrange my compositions means so that I won't have my knowledge of what might happen. And that, by the way, is what you might call the technical difference between indeterminacy and chance operations. In the case of chance operations, one knows more or less the elements of the universe with which one is dealing, whereas in indeterminacy, I like to think (...) that I'm outside the circle of a known universe, and dealing with things that I literally don't know anything about. (Cage in Kostelanetz 2003, 232)

As operações de acaso associadas a uma notação determinada apenas têm a função de fixar uma distribuição de hipóteses de acordo com os vários lançamentos de moedas propostos pelo *I Ching*. Numa notação indeterminada, por contraste, ainda que construída a partir de tais operações, o acaso vai continuamente revelando-se num espaço aberto, pois já não é responsável pela distribuição de hipóteses, mas permite qualquer tipo de distribuição. Como se o acaso relacionado com a determinação se configurasse como uma distribuição sedentária e o relacionado com a indeterminação uma distribuição nómada, sempre em constante mudança. A notação indeterminada, enquanto mapa do processo que diz como se pode ir,

mas não diz para onde, mostrando o que se pode fazer, mas sem definir e fixar um percurso exacto, redescobre o conceito de acaso na sua verdadeira acepção, ou seja, enquanto cruzamento potencial a partir do qual uma conjugação imprevista pode surgir, possibilitando, num processo de constante devir, infinitos caminhos e infinitas formas de os percorrer.

A mudança de Cage para a indeterminação não estava, no entanto, apenas associada à notação, intermediando a relação entre autor e intérpretes, estava também associada ao espectáculo propriamente dito e à sua relação com o público. Por volta da mesma altura em que começou a compor obras indeterminadas no que respeita à construção da sua notação, Cage visitou a câmara anecóica da Universidade de Harvard, uma história que o autor repetidamente contou e que se revelaria fundamental para mais uma mudança importante na sua concepção artística. Numa sala construída propositadamente para que não haja propagação de som, Cage ouviu dois: um que correspondia ao som da circulação do seu sangue e outro ao seu sistema nervoso. Da história da câmara anecóica fica um ponto essencial: apesar de se removerem todos os sons, ainda se continua a ouvir som — som não produzido intencionalmente. Esta foi talvez a maior revelação para Cage: perceber que para além de ser “operado” o acontecimento não-intencional pode ser simplesmente “encontrado”.

A famosa obra [4'33](#) (1952), que pede ao intérprete que não produza qualquer som ou acção, está no epicentro desta revelação e no período de mudança de Cage, pois não é mais do que a realização do “silêncio” da câmara anecóica, primeiro feito notação, depois feito espectáculo. O acaso aqui apresenta-se de duas maneiras distintas: um *acaso operativo* que determina a duração da obra (4 minutos e 33 segundos) e um *acaso essencial* que se apresenta no momento da sua execução performativa e que está relacionado com os diferentes encontros imprevistos (sonoros e visuais) protagonizados por intérprete e público. A única relação da obra com o seu autor diz respeito à moldura temporal determinada pelas operações de acaso, mas o seu conteúdo escapa a qualquer autoria e sobretudo a qualquer lei causal, sendo invariavelmente diferente e totalmente imprevisível de espectáculo para espectáculo. É claro que o acaso essencial ou absoluto pode sempre “interferir” em



qualquer espectáculo. Isso não está em questão. O fundamental aqui, e que diz directamente respeito aos espectáculos de Cage, é o facto de o processo de construção desse espectáculo ser efectuado de tal maneira que “convida” a essa interferência. Para além disso, a moldura temporal ajuda a enfatizar que algumas obras de Cage apenas dependem das durações dos acontecimentos em vez de dependerem do seu conteúdo.

Este tipo de espectáculo de Cage configura-se como um convite para que o espectador encontre um ou vários acontecimentos e as suas justaposições não intencionais, fazendo assim alargar o escopo das suas obras apenas enquanto actividades performativas para actividades simplesmente perceptivas. São obras baseadas na descoberta, na audição e observação de acontecimentos, retirados do tradicional espaço performativo, acabando por entrar no domínio da experiência quotidiana, da experiência da percepção da natureza e do mundo. Tal como afirma Danto:

[W]hen Cage talked about the environment becoming art, he was not thinking about an agenda of beautification. It was, one might say, like applying phenomenology’s “brackets” to experience, letting things be, just as they are, without imposing any interpretations.

(Danto 1997, 56)

A partir deste momento, e para usar uma das metáforas preferidas de Cage, o seu espectáculo é como uma casa de vidro aberta ao exterior. Tal como a transparência das folhas das suas partituras que permitem a sobreposição e intersecção de pontos e linhas, este espectáculo funciona como uma enorme transparência acústica e visual para todo o tipo de acontecimentos exteriores não-intencionais, um espectáculo enquanto casa de vidro onde o acaso pode e deve morar.





## 5. A Origem do Happening

*A happening should be like a net to catch fish  
the nature of which one does not know.*

John Cage

Ao longo da sua vida, John Cage deu aulas e apresentou palestras e espectáculos em diferentes instituições académicas, mas há claramente duas que se destacam — Black Mountain College e The New School for Social Research — pela importância que tiveram no desenvolvimento de Cage enquanto professor e artista e por tudo o que transmitiu e partilhou com tantos outros artistas de diferentes gerações que com ele aprenderam ou colaboraram. Na verdade, o seu curso “Experimental Composition”, leccionado entre o outono de 1956 e 1960, na The New School for Social Research, em Nova Iorque, iria revelá-lo como um dos principais impulsionadores dos vários movimentos artísticos dos anos 60 relacionados com os *happenings*, os *events* e o grupo Fluxus. Cage primeiro leccionou o curso “Composition: Experimental Music”, mas no verão de 1958 abreviou o nome da disciplina para “Experimental Composition”, deixando cair o termo música do título, numa provável tentativa de alargar o âmbito do curso a obras que extravasavam a simples designação musical. Muitas das novas formas teatrais que se iriam fixar ao longo da década de 60 começaram a ser produzidas aqui, especialmente desenvolvidas pela geração de artistas que participou no seu curso de verão de 1958.

Não existem registos oficiais dos inscritos; no entanto, vários documentos e testemunhos apontam para que no curso de 1958 tenham participado

os compositores Stephen Addiss e Toshi Ichiyanagi, os artistas Allan Kaprow, George Brecht e Al Hansen, o fotógrafo Scott Hyde, a atriz Florence Tarlow e os poetas Dick Higgins e Jackson Mac Low. Algumas visitas frequentes incluíam ainda os compositores Robert Dunn, Don Heckman, John Benson Brooks e La Monte Young, o realizador Al Kouzel e os artistas Jim Dine, George Seagal, Claes Oldenburg, Robert Watts e Robert Whitman.<sup>6</sup> Ainda que a música contemporânea, na sua forma mais pura e restrita, constasse do programa e de algumas abordagens de Cage, embora esporádicas, as suas aulas centravam-se em torno da apresentação e discussão dos trabalhos artísticos de alunos e professor. Nas palavras de Cage:

I began each series of classes by meeting the students, attempting to find out what they had done in the field of music, and letting them know what I myself was doing at the time. The catalogue had promised a survey of contemporary music, but this was given only incidentally and in reference to the work of the students themselves or to my own work. For, after the first two classes, generally, the sessions were given over to the performance and discussion of student works.

(Cage in Kostelanetz 1970, 119)

Em todas as aulas, Cage propunha aos seus alunos que compusessem pequenas peças que seriam depois apresentadas e discutidas na semana seguinte. Tais propostas tinham como base um tema, um objecto ou um esquema à escolha de Cage e consistiam normalmente em instruções específicas como "criar uma peça que dure trinta segundos", "que se limite ao uso de um rádio", "que considere uma série de números para controlar durações ou indicar diferentes acções", ou que "utilize um quadro abstracto de um colega como forma de partitura". Na sala de aula

---

6 Muitos dos alunos não assistiram a um só curso e há incertezas quanto à data exacta em que cada um participou. Sabe-se que George Brecht, por exemplo, começou a frequentar no verão de 1958 e permaneceu até 1959. Allan Kaprow entrou no final de 1957 e só terá saído em 1959, a julgar pela data da fotografia de McDarragh (Fig. 5.8) e pela fama que tinha em 1959, segundo Joseph Jacobs, de ser o que mais tempo tinha frequentado o curso de Cage. Scott Hyde chegou mesmo a comentar que Cage terá dito a Kaprow, em tom de brincadeira, que lhe ofereceria uma bolsa vitalícia para que este pudesse assistir ao seu curso. Também existem incertezas quanto à primeira inscrição de Ichiyanagi, se em 1958 ou 1959.

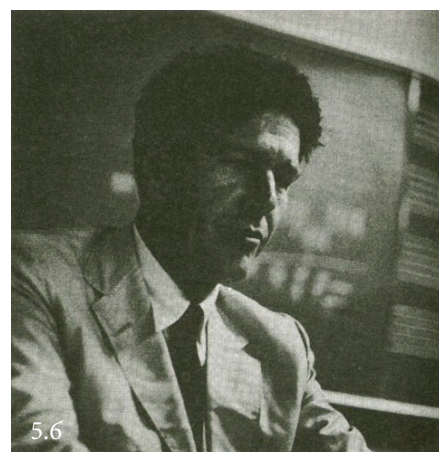
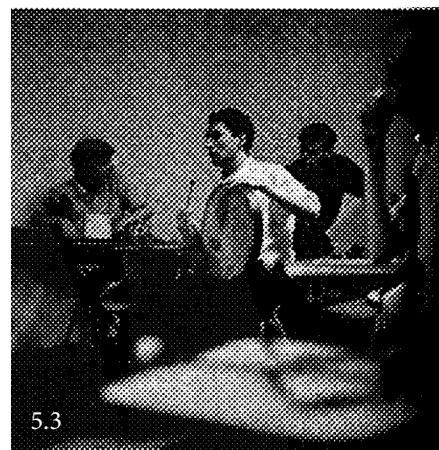
existiam alguns instrumentos e outros materiais que podiam ser usados na execução das peças: um piano, alguns instrumentos de percussão e vários objectos e brinquedos que os alunos compravam numa "loja dos trezentos" do outro lado da rua. Das propostas de Cage surgiram os primeiros *happenings* e *events* de Allan Kaprow, George Brecht, Dick Higgins, Al Hansen ou Jackson Mac Low. Ainda que o curso de Cage não tenha provocado uma completa ruptura no trabalho destes artistas, na sua maioria ligados às artes visuais, marcava clara e definitivamente uma mudança, configurando-se como o epicentro da criação de novos modelos artísticos, onde predominava o cruzamento disciplinar, a organização alógica e o acaso.

Os vários artistas que participaram no curso de Cage já estavam a trabalhar com objectos do quotidiano em vez dos convencionais materiais pictóricos. Se já tinham passado da tinta sobre tela aos objectos, objectos esses que iam incluindo nos seus vários arranjos e colagens artísticas, passariam agora do objecto fixo para a sua manipulação, *ao vivo*, por um ou mais intérpretes. Tratava-se agora de uma teatralização do objecto. Não a teatralização de que nos fala Michael Fried<sup>7</sup>, entre obra e observador, mas uma teatralização efectiva que implica um actor que age sobre um objecto, desempenhando um papel ou uma tarefa, ou seja, uma teatralização que se refere à acção. Esta teatralização do objecto tem sido quase sempre negligenciada, sendo muitas vezes apenas relevada a importância da inclusão de materiais e objectos comuns na obra plástica, sem, no entanto, ser realçada a passagem dessa inclusão, que se constitui estática, para uma sua manipulação dinâmica, que implica pelo menos um intérprete, depois inscrita sob a forma de notação. E é essa mesma notação, com raízes na partitura musical, nomeadamente nos processos de Cage, que vai prescrever a acção sobre o objecto, durante um certo período de tempo. Não há por isso razão para descartar a ideia de que a notação das formas teatrais desenvolvidas ao longo da década de 60 seja denominada por partitura, pois é precisamente essa a sua origem.

---

7 A referência a Fried apenas tem o intuito de desvincular o termo "teatralização", que aqui se emprega referindo-se à acção sobre o objecto, do termo "theatricality" que Fried usa no seu texto "Art and Objecthood", referindo-se a uma relação particular, ao longo de um período de tempo, entre o espectador enquanto sujeito e a obra enquanto objecto.





Curso "Experimental Composition" de John Cage. The New School for Social Research, Nova Iorque, 1958-59.

Fotografias de Harvey Gross:  
Fig. 5.1: John Cage, 1958.  
Fig. 5.2: George Brecht, 1958.  
Fig. 5.3: Al Hansen (ao centro), Allan Kaprow (ao fundo), 1958.  
Fig. 5.4: Jackson Mac Low, 1958.  
Fig. 5.5: Al Kouzel, 1958.  
Fig. 5.6: John Cage, 1958.  
Fig. 5.7: George Brecht, Allan Kaprow e Al Hansen, 1958.

Fotografia de Fred W. McDarrah:  
Fig. 5.8: Robert Whitman, Allan Kaprow e George Brecht, 1959.

Das ideias e dos processos composicionais de Cage, expostos e debatidos no seu curso por professor e alunos, destacam-se dois termos fundamentais: a indeterminação e o acaso. Na terminologia do próprio Cage: o acaso refere-se à aplicação das suas operações de acaso na construção da composição; e a indeterminação refere-se à possibilidade de a peça ser interpretada de diferentes maneiras. Talvez por a maioria das composições de Cage, sobretudo a partir dos anos 50, ser indeterminada e construída a partir de operações de acaso, os dois termos, apesar de diferentes e independentes, ainda continuam a confundir-se. Contudo, uma composição pode ser construída com base em operações de acaso e ser determinada ou pode não ser produzida com base em operações de acaso e ser indeterminada. Por outras palavras, Cage pode adoptar o acaso para estabelecer certo tipo de acções fixas, que o intérprete executa, sendo a partitura determinada; ou pode deixar a partitura “em aberto”, aplicando as operações de acaso para gerar instruções não fixas, sendo a composição indeterminada e exigindo assim escolhas ao intérprete.

As primeiras composições musicais de Cage eram construídas a partir da notação musical tradicional, em tudo semelhante à notação de uma partitura de Beethoven. Este tipo de notação ainda não se constituía como um conjunto de instruções que pede ao músico como deve actuar, mas era ainda apenas uma espécie de descrição do seu resultado sonoro, uma vez que se podia imaginá-lo ou antecipá-lo mentalmente. Quando Cage começa a aplicar as suas operações de acaso e a produzir uma notação indeterminada, a sua partitura deixa de representar sons a partir de símbolos específicos, como na notação musical tradicional, lidos pelo intérprete-músico que os reproduz tão fielmente quanto possível, para passar a conceber um sistema composicional que instrui o intérprete de como deve actuar. Será então impossível antecipar o resultado sonoro a partir deste tipo de notação musical; a sua interpretação implicará uma construção aberta a inúmeros resultados possíveis.

As primeiras peças teatrais ainda eram determinadas, apesar de Cage já aplicar as suas operações de acaso. Tratava-se de uma notação gráfico-textual, ainda fixa



porque determinada, que pedia ao intérprete a execução de uma série de acções. A notação das peças teatrais evoluiu para uma notação mais abstracta, nomeadamente a partir da técnica “desenho por pontos”. Aqui, as diversas acções pedidas aos intérpretes já não se apresentam fixas, mas são antes indeterminadas no que respeita à sua interpretação. Finalmente, a partitura de Cage estende-se também ao espectador. A sua notação, também indeterminada, pede agora ao espectador-intérprete que ouça e veja de acordo com as indicações da notação.

A [figura 5.9](#) ilustra estas diferentes categorias notacionais de Cage, divididas em peças musicais e peças teatrais, evidenciando o modo como Cage foi desenvolvendo o seu processo composicional e os seus diferentes tipos de notação. Nesta espécie de evolução notacional, se assim se pode dizer, destacam-se 4 transformações fundamentais: primeiro, e no que respeita às peças musicais, a partitura deixa de se apresentar como uma peça musical fixa e determinada para passar a apresentar-se como uma actividade musical indeterminada; segundo, a peça extravasa o seu domínio musical e passa a incluir outro tipo de actividades para além das musicais, apresentando-se como uma peça teatral; terceiro, a partitura deixa de se apresentar enquanto conjunto de instruções fixas para a interpretação de diferentes actividades multidisciplinares para passar a apresentar-se como um conjunto de instruções abstractas e indeterminadas; e por último, a partitura passa a apresentar-se como um conjunto de instruções indeterminadas para o espectador-intérprete, numa notação que contém instruções para a sua acção e percepção. São estes novos modelos notacionais, baseados na indeterminação e nas operações de acaso, que Cage vai transmitir nas aulas do seu curso “Experimental Composition” e são eles que vão estar na base de grande parte da produção artística dos seus alunos.

## A - PEÇAS MUSICAIS

*Sonata I (de Sonatas and Interludes) (1946-48)*

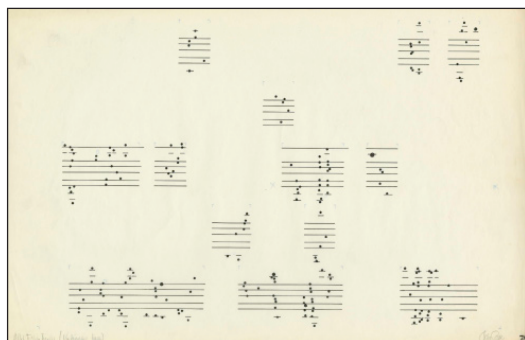


1

notação  
tradicional e  
determinada

representação sonora (instrumentos  
musicais) do que se ouvirá

a obra deixa de ser uma  
peça de música e passa a  
ser uma actividade musical



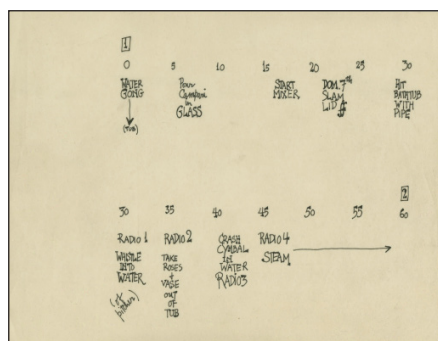
*Atlas Eclipticalis (1961)*

2

notação  
indeterminada

conjunto de instruções para a pro-  
dução sonora a partir de instrumen-  
tos musicais ou outros dispositivos  
sonoros

## B - PEÇAS TEATRAIS



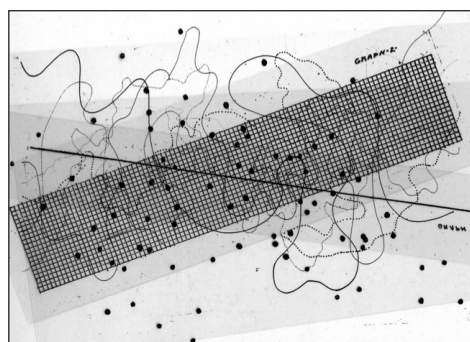
*Water Walk (1959)*

3

notação  
determinada

conjunto / lista de acções (determi-  
nadas) para serem executadas pelo  
intérprete

a obra passa a ser uma acti-  
vidade multidisciplinar para  
o intérprete (notação como  
instrução para a acção)



*Fontana Mix (1961)*

4

notação  
indeterminada

conjunto de instruções para a  
produção de acções a serem  
executadas pelo intérprete (ex:  
notação "desenho por pontos" com  
transparências)

a obra passa a ser uma  
actividade multidisciplinar  
para o espectador-  
intérprete (notação como  
instrução para a acção /  
percepção)

*A Dip in the Lake (1978)*



5

notação  
indeterminada

conjunto de instruções para que  
se ouça e veja, para o espectador-  
intérprete

Fig. 5.9: Categorias notacionais de John Cage.

Quando Allan Kaprow começou a frequentar as aulas de Cage, estava a construir painéis a partir da colagem de vários materiais e objectos, uma espécie de *combines*<sup>8</sup> ao estilo de Robert Rauschenberg. É nessa altura que começa a interessar-se por incorporar material sonoro nas suas obras, nomeadamente brinquedos, buzinas ou apitos e gravações em fita magnética. Numa entrevista dada a Richard Kostelanetz, Kaprow explica o que o levou ao curso de Cage:

Kostelanetz: Why did you join Cage's class?

Kaprow: (...) I wanted a richer source of sounds than gimmicked-up mechanical toys could give me. (...)

Kostelanetz: What kind of toys did you use?

Kaprow: Oh, buzzers, and these little Japanese toys where gorillas growl! and rattles - things like that, which were hidden off behind lights and behind barriers and so on. Nevertheless, the noises they produced were pretty much all of the same quality. So, I went to Cage to find out how to use tape machines. It was a natural translation from being a visual collagist to being a noise collagist. I wanted to know how to get a richer source of noises out of those tapes than I was able to do, and he explained this in a few short minutes, as I remember, and I was so intrigued by his class that I stayed. (...) It was at that class that I actually did my first happenings.

Kostelanetz: What did you learn there?

Kaprow: I think a point of view: to be free, to be liberated.

Kostelanetz: In effect, then, you felt that your background in painting - in abstract expressionism and Mondrian - still did not leave you free.

Kaprow: Oh, I dare say I would have gone to the same point without Cage, but it might have taken much longer. He was more encouraging than all of my painter friends. They began disowning me at that point, just before I went to the class.

(Kaprow in Kostelanetz 1968, 105-106)

As primeiras peças de Kaprow, criadas e apresentadas na aula de Cage, foram construídas com base na especificação de vários objectos, qual o som que deviam produzir e qual a duração dos mesmos. A [figura 5.10](#) mostra a segunda de 4 partes de uma dessas composições, ainda sem título, onde podemos ver os objectos

---

8 *Combine* é um termo que intitula e classifica determinadas composições artísticas caracterizadas pela colagem e justaposição de diversos materiais. O termo é atribuído por Robert Rauschenberg para distinguir determinados objectos da sua produção que nem eram pintura nem escultura, desenvolvendo assim aquilo que pretendia ser uma nova forma artística.



listados, seguidos da acção e respectiva duração: um monitor, para ser arranhado e percutido com força; uma garrafa azul e uma garrafa verde, para onde se sopra e onde se percute; e uma faca, usada para percutir a madeira ou colocada em oscilação, prendendo a sua ponta. Nas outras partes, Kaprow utiliza ainda um garfo, uma roca, um piano, um relógio, um cão de brincar, um fósforo, uma campainha ou um patinho de borracha.

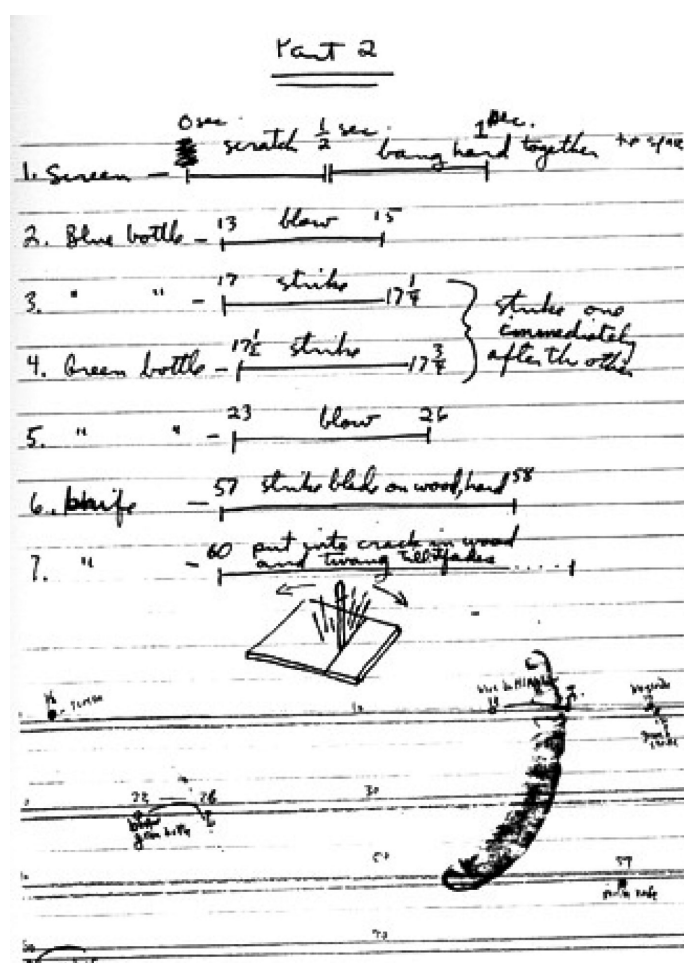


Fig. 5.10: Allan Kaprow, “Part 2” de partitura sem título, 1958, composta no curso “Experimental Composition” de John Cage.

Numa outra peça, Kaprow pedia aos intérpretes que se movessem pelo espaço enquanto produziam sons. E numa outra pedia que o intérprete saísse da sala e fosse beber água de uma fonte. Estas experiências produzidas na aula de

Cage eram, na sua maioria, fixadas em partituras que pediam ao(s) intérprete(s) que executasse(m) acções durante um determinado período de tempo, geralmente medido em segundos, percorrendo ou fixando-se num determinado espaço. A notação musical tradicional, onde os sons se posicionam da esquerda para a direita, era substituída pelos objectos que iriam produzir som e pela acção que levaria a tal produção. A duração do som e o seu ritmo eram substituídos pela duração da acção. Ou por outras palavras, a representação sonora dava agora lugar à receita da sua produção. Nas palavras de Kaprow:

My pieces were usually scored, which was the word we used in those days, in such a way that it was prototypically musical, although modern in the sense that it didn't have staff lines. There would be a left-to-right lexicality in them. You'd see a line at the top of a piece, which would then have the part indicated by, for example, an electric saw. Then you'd have a duration on the line. I'd write minutes and seconds using this schema.

(Kaprow in Marter 1999, não paginado)

Estas primeiras composições de Kaprow, ainda que limitadas pelos temas propostos por Cage, pelo espaço físico da sala e pelos objectos e instrumentos disponíveis, são já uma espécie de protótipos daquilo a que se viria a denominar por *happening*. A sua base começou a desenhar-se no curso de Cage a partir da inscrição gráfica e/ou textual de um espectáculo criado a partir da relação entre sons e objectos, numa sucessão e sobreposição alógica de acções. Mais do que se constituírem como um desenvolvimento do *environment*<sup>9</sup>, dos *combines* ou assemblagens de objectos, sons e luzes, o *happening* parte da sua relação com a música, com as operações de acaso a ela associados, e com a sua forma de notação.

Em Abril de 1958, Kaprow apresenta publicamente, na capela de Douglass College, o seu primeiro *happening*. Ainda sem título, tal como as peças que compôs no curso de Cage, este *happening* estava integrado no ciclo semanal de conferências sobre o tema "Communication", organizado por Robert Watts, e onde também

---

9 Os *environments* são obras plásticas normalmente de grande dimensão, muito semelhantes aos *combines*, construídos por vários painéis a partir da colagem de diversos materiais (telas, objectos, luzes, sons). Podem ser entendidos como uma espécie de cenário por onde o espectador circula, sentindo-se envolvido por experiências multi-sensoriais.

participaram, entre outros, e em semanas diferentes, John Cage, David Tudor, Paul Taylor e Robert Rauschenberg. Em vez de apresentar uma comunicação, Kaprow, vestido com um equipamento branco de ténis, sentou-se numa cadeira vermelha e aí ficou imóvel e silencioso. O silêncio de Kaprow foi quebrado por um leitor de cassetes localizado no balcão do auditório que começou a reproduzir um discurso seu. Esta gravação começou sozinha, mas rapidamente se lhe juntaram outras duas gravações, do mesmo discurso, de outros dois leitores que tocavam dessincronizados, juntamente com outros sons de sinos e apitos, até as palavras se tornarem ininteligíveis. Ao mesmo tempo, painéis vermelhos eram erguidos por cima do público, longas tiras coloridas eram lançadas do balcão, uma mulher driblava uma bola vermelha ao longo do corredor e dois homens deixavam cair latas coloridas em cima de uma mesa. Kaprow apenas se levantou uma única vez da cadeira, por breves instantes, para se dirigir a um *environment* seu. Aí, de costas para o público, com a sua imagem reflectida num espelho de um dos painéis, acendeu e apagou uma dúzia de fósforos para logo depois se voltar a sentar e aí permanecer até ao final, imóvel e em silêncio, enquanto tudo o resto se desenvolvia à sua e à volta do público.

Um ano mais tarde, em 1959, Kaprow produz *18 Happenings in 6 Parts* e apresenta-o em Outubro desse ano na Reuben Gallery. Kaprow dividiu o *happening* em 6 partes, tal como indicado no título, e a Reuben Gallery em 3 espaços contíguos, separados por material translúcido, permitindo assim ao público que observasse o que se passava nos outros 2 espaços. À chegada, os espectadores recebiam cartões com instruções, dirigindo-os para um dos 3 espaços. No final de cada par de partes, uma campainha soava e o público seguia para o espaço seguinte prescrito no cartão. Durante cada parte, e em espaços diferentes, o público podia ouvir gravações, instrumentos ou leituras de textos; observar alguns intérpretes a fazer vários movimentos corporais, a jogar um jogo, a espremer laranjas ou a pintar (George Seagal, Red Grooms, Robert Thompson, Alfredo Leslie, Robert Rauschenberg ou Jasper Johns, de acordo com o dia da apresentação). Todas as actividades ocorriam em simultâneo, nos diferentes espaços, e ainda que a atenção do público se centrasse na situação que decorria no espaço em que estava, todas as outras actividades eram

observáveis e audíveis, interferindo assim na sua experiência perceptiva perante a multiplicidade do *happening*.

A partitura geral de *18 Happenings* (Fig. 5.11) constrói-se com base numa grelha, a fazer lembrar as tabelas de Cage, que informa sobre qual o som presente em cada uma das 6 partes (1ª coluna) e qual a situação que ocorre em cada um dos 3 espaços ao longo dessas 6 partes (3ª, 4ª e 5ª colunas). No fundo, a grelha estrutura o *happening* a partir da dimensão sonora e da acção de cada um dos intérpretes em cada uma das suas partes: quem vai fazer o quê, o que vai fazer, em que espaço vai fazer e ao som de quê. Para além desta estrutura global, Kaprow concebeu partituras específicas para cada intérprete e para cada uma das 6 partes (*sets*), nos 3 diferentes espaços (*rooms*). Na partitura da 1ª parte do espaço 1 (Fig. 5.15), por exemplo, pode ver-se uma descrição detalhada dos movimentos que o intérprete 1 deve executar e a duração dos mesmos em segundos a partir de uma notação gráfico-textual onde os movimentos do corpo do intérprete vêm desenhados, descritos e numerados de 1 a 16. Mais simples é o exemplo da partitura para a parte 2 do espaço 3, constituída apenas por um texto que deve ser lido pelo intérprete (Fig. 5.18).

*18 Happenings in 6 Parts* viria a tornar-se num dos mais famosos *happenings* de Kaprow e num dos mais famosos de sempre. E muito provavelmente por incluir no próprio título o nome daquela que viria a ser rotulada como uma das principais formas performativas da década de 60. Para além disso, *18 Happenings in 6 Parts* encerra, de facto, todas as características desta forma de arte e configura-se como o primeiro a fixá-la numa partitura.



Landmarks sound Set		Events + Cast		
		Room 3	Room 2	Room 1
tape	1	slides	movement Shirley Janet Roz	words + movement Bob Lucas
<hr/>				
nothing	2	slides + speech Allan	nothing	speech Lucas
<hr/>				
tape (record)	3	slides words Roz	blocks on table record Lucas Bob	ball bouncing movement Janet Shirley
<hr/>				
Tape	4	match spray gun (for canvas or what) Bob - can't say	Toy	concert Allan Shirley Janet Lucas
<hr/>				
Tape (record)	5	slides words Roz Allan Lucas	movement Bob	squeezing orange figure record Janet Shirley
<hr/>				
nothing	6	movement 1 slide Bob (who goes here) Lucas	words scrolls Bob Lucas Janet Roz	nothing

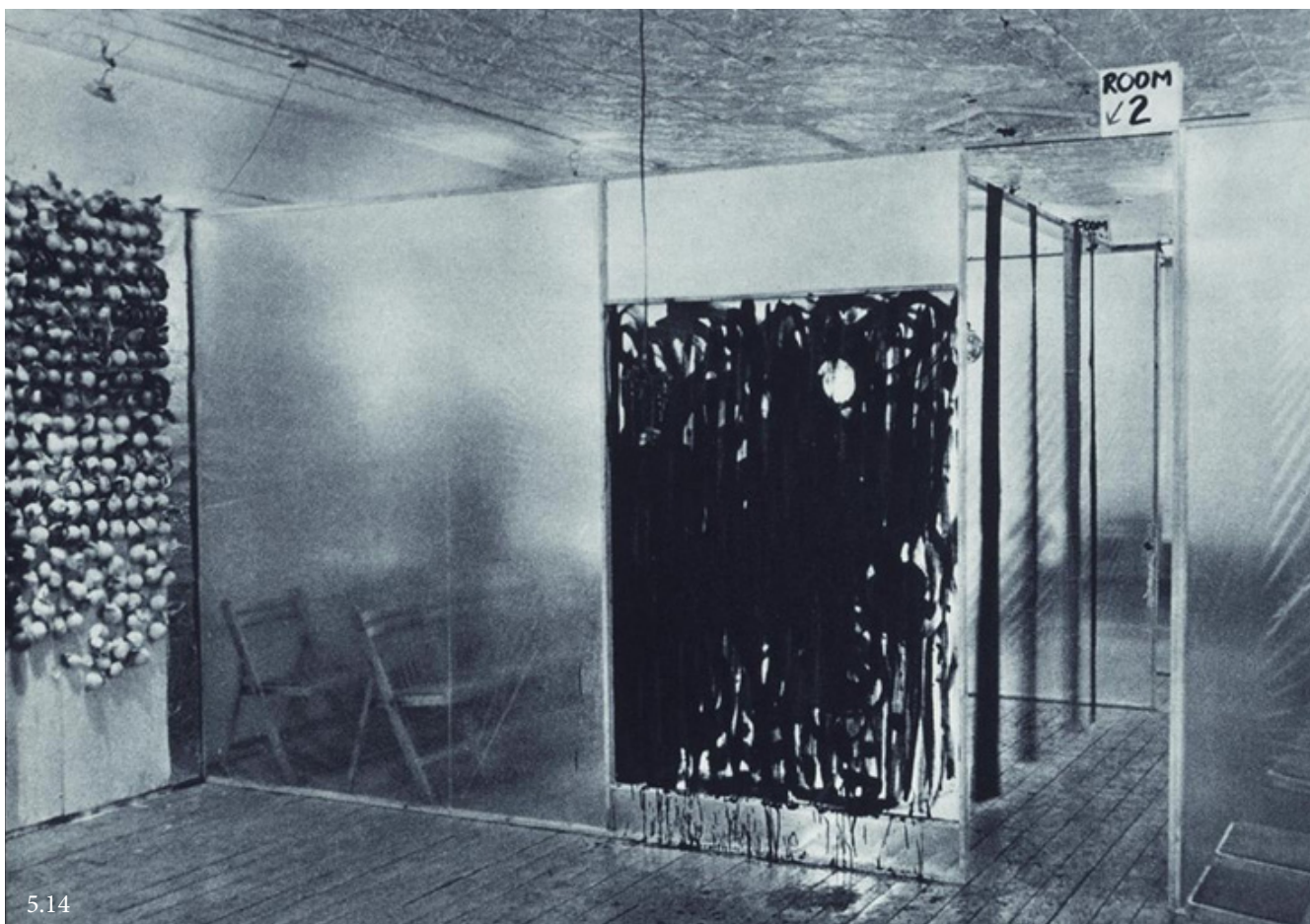
5.11



5.12



5.13




5.14

Fig. 5.11: Allan Kaprow, 18 Happenings in 6 Parts, 1959, Events \* Cast (partitura geral) / Fotografias: Fig. 5.12: "Concert", Room1, Set 4; Fig. 5.13: Intérprete a espremer laranjas; Fig. 5.14: Room 2.



# Room 1 Set 1

## Person 1

all movement will be made according to the cardinal axes 

walks slowly along corridor (ahead of those going to Room 2), stops at entrance 5", walks slowly <sup>in a straight line</sup> eyes ahead, to within 3 feet of the person seated ~~at~~ opposite, stops here for 7" turns around for 2", takes one step to the left and proceeds as follows:

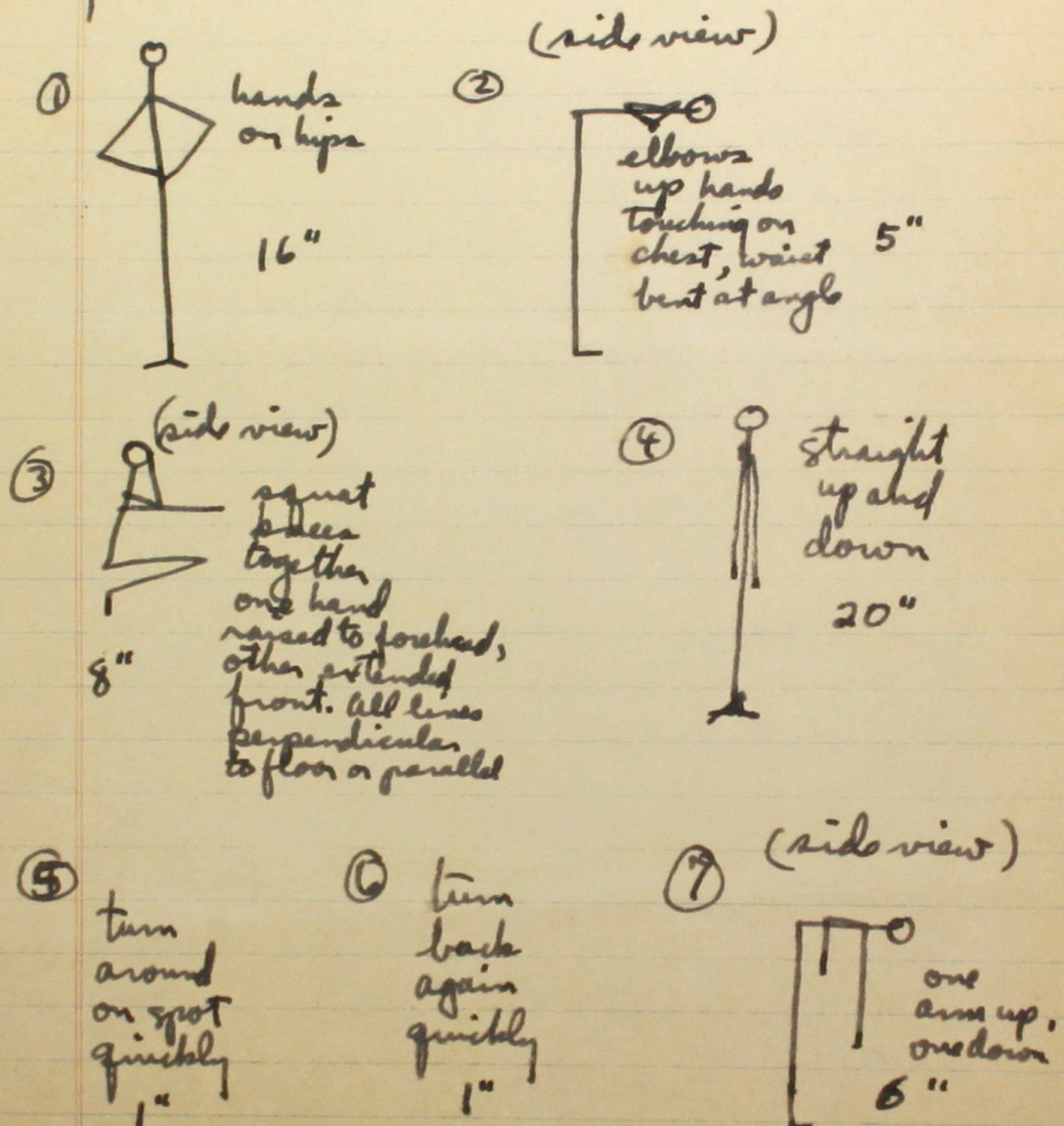
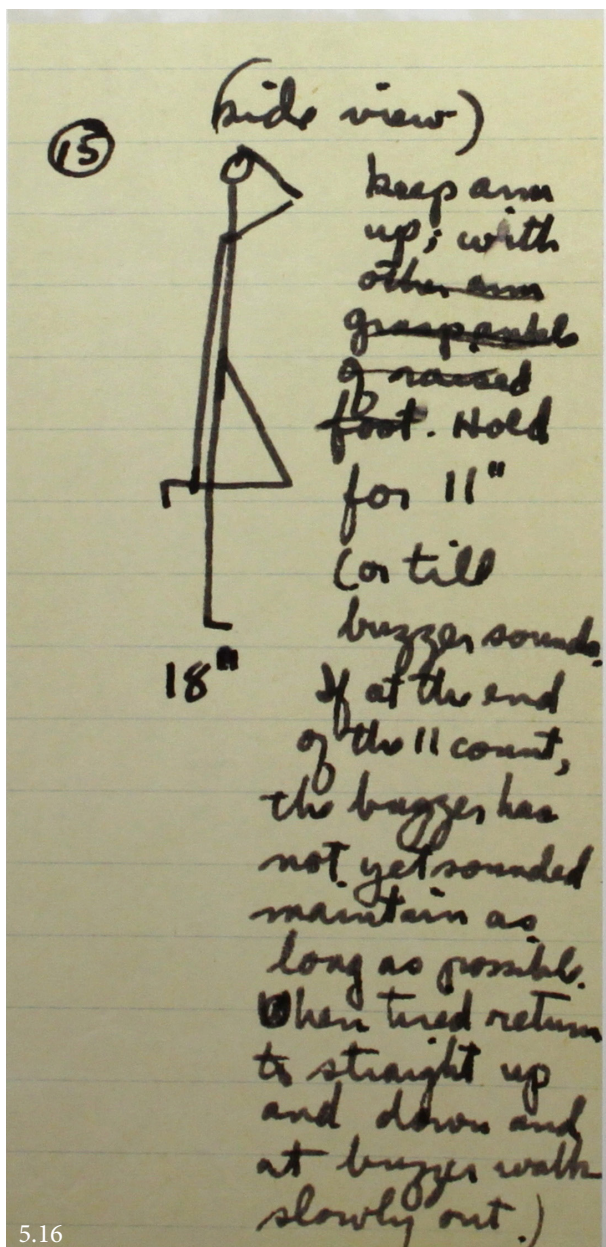


Fig. 5.15: Allan Kaprow, 18 Happenings in 6 Parts, 1959, Partitura de "Room 1, Set 1" [1 página].

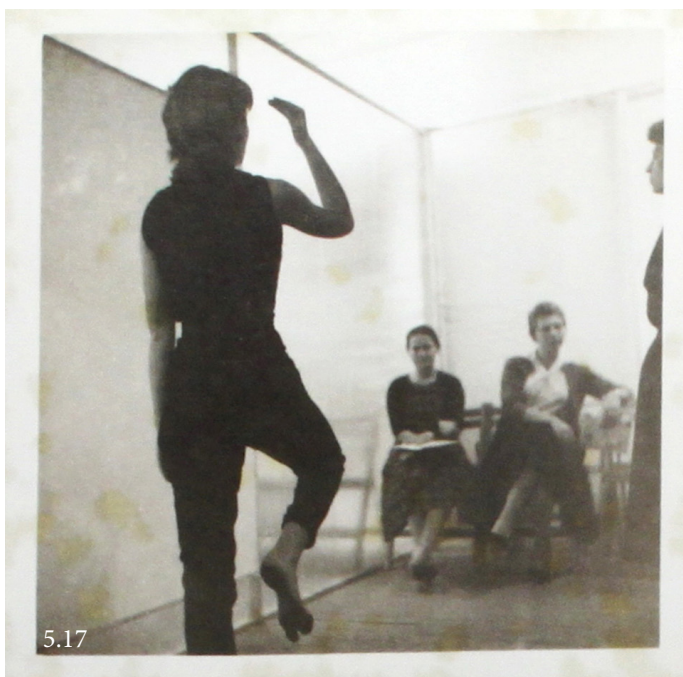




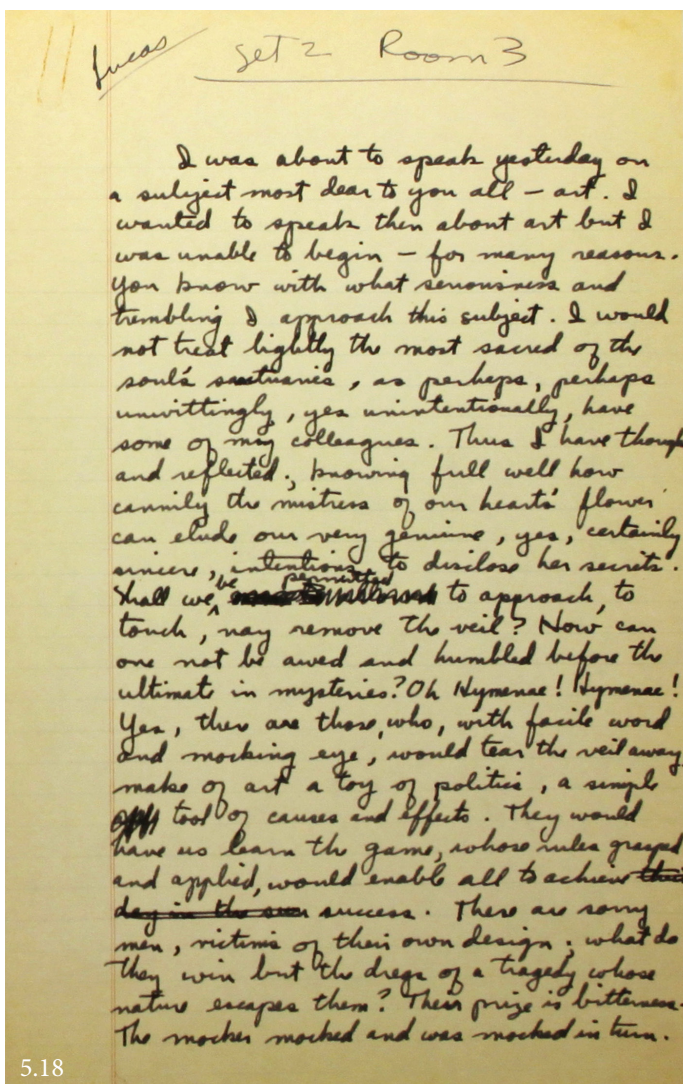
5.16



5.19



5.17



5.18

Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 Parts*, 1959.

Fig. 5.16: Detalhe da partitura; Fig. 5.17: Interpretação do movimento descrito em 5.16 [Fotografia]. Fig. 5.18: Partitura de "Set 2, Room 3"; Fig. 5.19: interpretação de Lucas Samaras, "Set 2, Room 3" [Fotografia].

## *Le Piège de Méduse e Untitled Event*

John Cage já tinha ouvido falar de Black Mountain College no início dos anos 30 e, em 1937, numa altura em que acompanhava ao piano aulas de dança na Cornish School em Seattle, escreveu para Black Mountain para se propor como professor, tendo a sua proposta sido infelizmente recusada. Mas em 1948, enquanto estava em digressão com o coreógrafo Merce Cunningham, foi finalmente convidado, juntamente com Cunningham, a integrar o programa de verão daquele mesmo ano, um programa organizado pelo artista Joseph Albers, onde também participaram a poeta e professora de inglês Mary Carolyn Richards, o arquitecto Buckminster Fuller, o estudante de teatro e futuro realizador Arthur Penn, o artista visual Richard Lippold e os artistas visuais Willem de Kooning e Elaine de Kooning. E foram estes mesmos artistas que colaboraram na primeira produção de Cage enquanto espectáculo multidisciplinar: *Le Piège de Méduse*, uma comédia lírica em um acto, de 1913, com texto e música do compositor francês Erik Satie.

*Le Piège de Méduse* é uma peça surrealista estruturada em 9 cenas que se desenvolvem numa sucessão cómica de mal-entendidos a partir de jogos de palavras absurdos. Buckminster Fuller representava o papel do Barão Medusa; Elaine de Kooning representava Frisette, a filha do Barão; William Shraner era Astolfo, o noivo de Frisette; Isaac Rosenfeld era o criado Polycarp; e o Mensageiro era representado por Alvin Charles Few, o neto do cozinheiro de Black Mountain College. Merce Cunningham coreografou e dançou, representando o papel de Jonas, um macaco mecânico, e Cage tocou a música ao piano. Os cenários foram desenhados por Willem e Elaine de Kooning; a cauda do macaco foi construída por Richard Lippold; e os adereços por Fuller e alguns dos seus alunos. M. C. Richards traduziu a peça do francês para inglês e Arthur Penn ficou encarregue da encenação.

Este espectáculo integrava um festival mais alargado, também organizado por Cage, e dedicado a Erik Satie. Nesse festival, Cage apresentou uma palestra, mais tarde publicada com o título *Defense of Satie*, onde criticou a abordagem composicional de Beethoven, baseada na harmonia, favorecendo os métodos composicionais de Satie, baseados em durações. A diferença exposta por Cage entre



Beethoven e Satie mostra claramente o caminho artístico do qual Cage se queria afastar, ou seja, o de Beethoven e o da harmonia, ao mesmo tempo que sublinha a importância de Satie para o desenvolvimento de uma das bases das suas composições musicais ou teatrais: sons e acções estruturados por períodos de tempo. Para além de inspirar Cage a compor por durações, Satie foi também importante para o desenvolvimento do piano preparado de Cage. Na estreia absoluta de *Le Piège de Méduse*, o próprio Satie interpretou a música ao piano, introduzindo folhas de papel entre as cordas do piano para que este alterasse o seu timbre e produzisse sons mais mecânicos. Parece ter sido, aliás, a primeira aparição de um piano preparado, algo a que Cage não era com toda a certeza alheio. Na verdade, foi a partir do autor norte-americano que a expressão se celebrou, quando, e a partir da ideia inicial de Satie, começou a introduzir no piano diferentes tipos de materiais (papéis, borrachas, pregos, parafusos), e exactamente para aumentar o seu espectro tímbrico, ao mesmo tempo que o transformava num instrumento muito mais percussivo e cada vez menos harmónico.

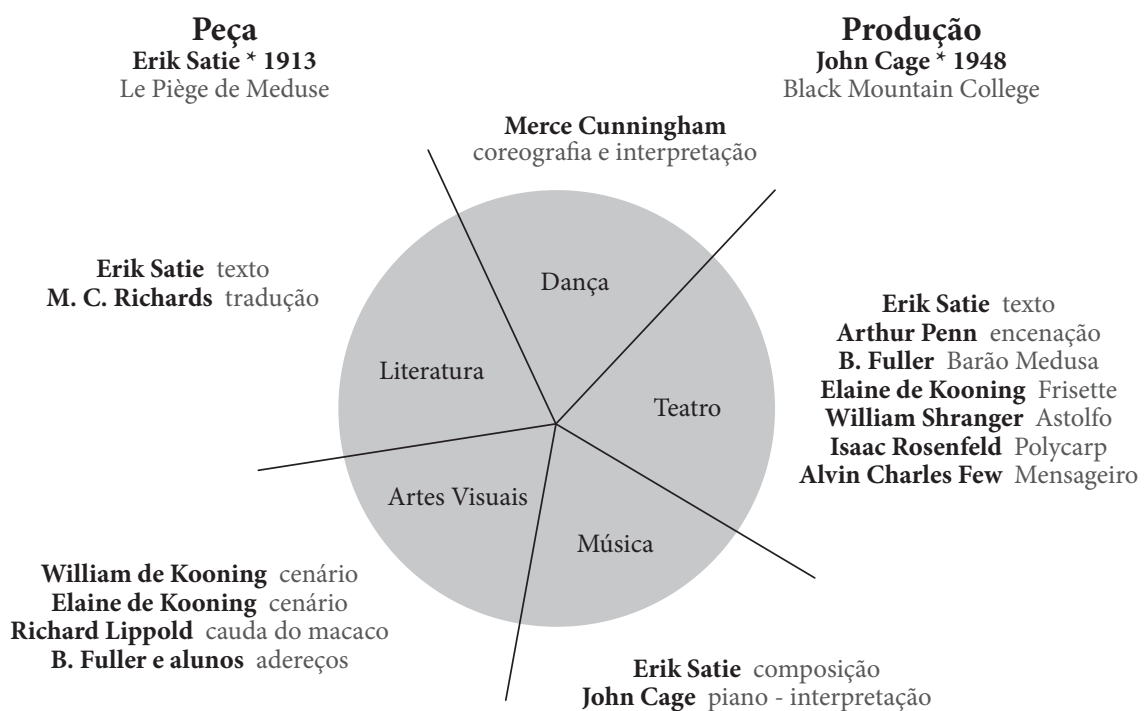


Fig. 5.20: Esquema das diferentes disciplinas artísticas e seus respectivos protagonistas em *Le Piège de Méduse*, peça de Erik Satie, composta em 1913, com produção de John Cage, em 1948, em Black Mountain College.

Apesar de *Le Piège de Méduse* não ser uma obra de Cage, a sua ideia de a produzir revela desde logo a sua tendência para começar a colocar em simultâneo diferentes formas artísticas no espaço performativo — literatura, artes visuais, teatro, música, dança —, onde impera o absurdo, assente no jogo de palavras, e a disjunção entre os diferentes diálogos, as acções e os movimentos coreográficos e musiciais (Fig. 5.20). Com toda a certeza que o teatro modernista de Satie inspirou Cage e iria ser em parte ideia fundamental para a construção daquele que se viria a consagrar como o primeiro *happening* nos Estados Unidos da América.

Quatro anos mais tarde, em 1952, Cage voltou a Black Mountain College. No programa de verão desse ano, Cage juntou novamente Cunningham e M. C. Richards e ainda o poeta e professor Charles Olson, os artistas visuais e alunos Robert Rauschenberg e Nicholas Cernovich, e o músico David Tudor. Cage juntou-os naquele que, de acordo com Mary Emma Harris, iria ser o espectáculo que mais impacto iria ter na arte americana. Trata-se de *Untitled Event* de Cage, outro espectáculo multidisciplinar, mais tarde também denominado por *Theatre Event nº 1*, e considerado como o primeiro *happening* a ser apresentado nos Estados Unidos da América.

Em *Untitled Event* Cage promoveu um autêntico corte com todas as formas convencionais de conceber o teatro. Num só espectáculo, Cage incluiu diferentes elementos musicais, coreográficos, literários, cinematográficos e plásticos, numa aglomeração de acções simultâneas, diversas, dispersas e objectivamente livres entre si. Numa entrevista dada a Daniel Charles, Cage descreveu assim o que tinha em mente para o espectáculo de Black Mountain College:

Merce Cunningham had for a long time been interested in the problem of assembling heterogeneous facts that can remain with interrelationships. For the Black Mountain show, my idea had been treat the surrounding objects, including the different activities of the artists, as sounds. So I had to find a way to multiply those "sound sources". (...) And I read Artaud. Thus we decided to divide the audience into four triangles whose peaks would be directed towards an empty center. So free spaces were arranged everywhere. And the action wasn't supposed to occur in the center, but everywhere around the audience, that is, in the four corners, in the gaps, and also from above.

(Cage citado por McCall 2003, 61)

Cage lia uma das suas palestras, *Julliard Lecture*, ritmada entre silêncios, em cima de um escadote; M. C. Richards e Charles Olson liam a sua própria poesia de um outro escadote, em tempos diferentes; David Tudor interpretava ao piano *Water Music* de Cage; Nicholas Cernovich projectava em paredes opostas slides fotográficos e um filme; Cunningham dançava entre e à volta do público; Rauschenberg colocava discos antigos num velho fonógrafo e alguns dos seus *White Paintings* estavam suspensos no tecto em vários ângulos diferentes por cima do público; e tudo isto acompanhado por um ladrar de um cão cuja presença parecia ser completamente fortuita. Cada uma das acções estava estruturada por durações pré-determinadas pelas habituais operações de acaso de Cage, acções essas que se espalhavam ou estavam em movimento pelo espaço — o refeitório de Black Mountain College.<sup>10</sup>

A disposição dos artistas e dos espectadores era muito particular: o público estava sentado em quatro triângulos cujos vértices apontavam para um centro, formando quatro corredores entre si; a maioria dos artistas estava à volta do público, mas também nos quatro corredores formados pelos quatro blocos triangulares e na intersecção desses corredores (Fig. 5.21). Como observou Carolyn Brown, uma das bailarinas da companhia de dança de Cunningham: "central focus was eliminated, there was no "best seats"; members of the audience were thus invited to be omniscient or selective, as they chose" (Brown 2007, 21). A esta particular disposição de público e artistas, escolhida por Cage, não é indiferente a influência exercida por Antonin Artaud, sobretudo os seus estudos teóricos incluídos no volume *Le Théâtre et Son Double*, publicado em 1938, e traduzido para inglês por M. C. Richards e partilhado e debatido pela comunidade de Black Mountain nesse verão de 1952. Sem dúvida que a leitura de Artaud despertou em Cage a importante relação entre espectáculo e espectador, traduzida pela incomum disposição do espaço do seu *Untitled Event*. A este propósito, pode ler-se no primeiro manifesto do autor francês:

---

10 Cage escreveu uma notação para este espectáculo, segundo o próprio, mas tal partitura nunca foi publicada nem apresentada. Numa entrevista a Mary Emma Harris, em 1974, Cage mencionou-a: "[A] score was made. I made a score, which I don't think I have any longer" (Cage in Kostelanetz 2003, 109). Depois da morte de Cage, apenas foi encontrada uma secção da partitura de que Cage fala, descoberta entre os seus textos pessoais. Trata-se de uma secção relativa à actividade de Nicholas Cernovich, onde se podem ver os tempos que marcavam o início e o fim das imagens a projectar.

O público ficará sentado a meio da sala em baixo, em cadeiras móveis que lhe permitirão seguir o espectáculo que se desenrolará a toda a sua volta. Com efeito, a ausência de um palco, no sentido habitual da palavra, levará a acção a desenrolar-se nos quatro cantos da sala. (...) [A] acção desenrolar-se-[á] em todos os ângulos e em todos os sentidos da perspectiva em altura e profundidade. (...) A acção desenrolar-se-á, estenderá a sua trajectória, de plano para plano, de ponto para ponto haverá surtos repentinos de paroxismos, ateados como incêndios em locais diversos. (Artaud 2006, 107)

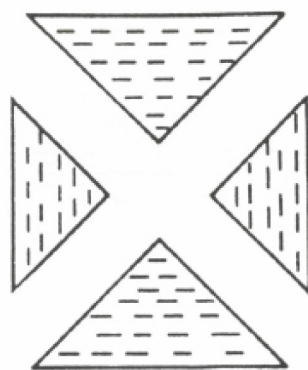


Fig. 5.21: John Cage, esquema da disposição do público em *Untitled Event*, 1952, Black Mountain College.

Num outro esboço (Fig. 5.22) desenhado por Cage pode perceber-se a sua ideia para a disposição no espaço dos vários actores e espectadores. Embora este desenho não coincida com o primeiro (Fig. 5.21), porque não se vêem os quatro blocos triangulares formados pelo público (possivelmente desenhados em alturas diferentes), eles são a maior aproximação visual do que realmente aconteceu, já que não existem quaisquer registos fotográficos, e conseguem passar a ideia de que Cage queria possibilitar, tal como Artaud, uma maior e diferente variedade em perspectiva das várias acções que se iam sucedendo e sobrepondo. De Artaud, Cage também retirou a ideia de que o teatro pode existir sem texto, mas mesmo que haja texto este não precisa de determinar todas as outras acções, ou seja, todos os elementos do espectáculo, texto incluído, podem não estar relacionados entre si. Todas as acções podem ocorrer de maneira totalmente independente, sem que nenhuma esteja subjugada a qualquer outra.

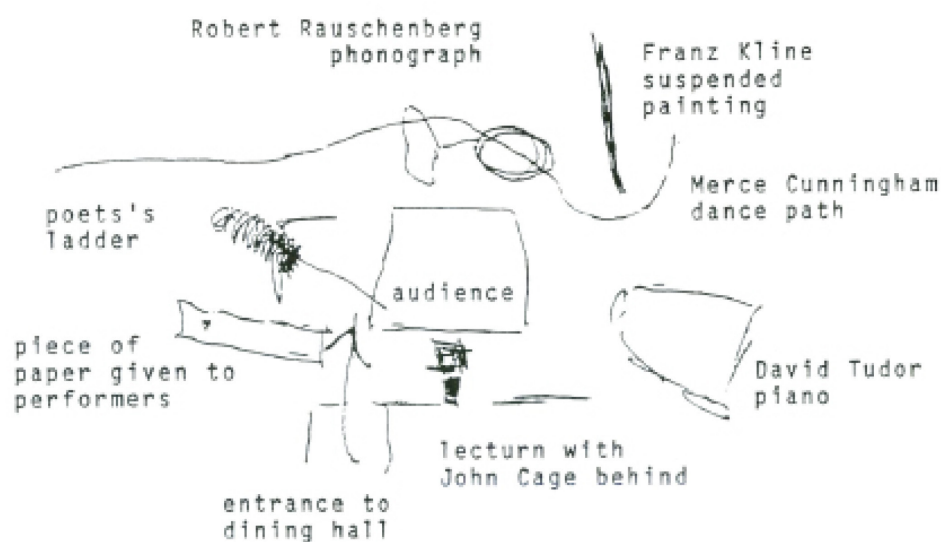


Fig. 5.22: John Cage, esquema da disposição no espaço dos vários acontecimentos de *Untitled Event*, 1952, Black Mountain College.

Cage inaugurava assim aquilo a que mais tarde chamaria poliatenção, não sendo exigido aos espectadores que focassem a sua atenção numa só direcção mas, pelo contrário, em muitas. Cage não só deixava cair a possível relação entre diferentes acções a incluir num só espectáculo, mas também começava a relacionar a experiência quotidiana com a teatral, uma experiência onde várias actividades não relacionadas entre si rodeiam o espectador, tal como acontece no dia-a-dia. Para além disso, esta sua específica preocupação com a percepção do espectador estava também directamente relacionada com os princípios democráticos defendidos pela comunidade de Black Mountain, em particular com as ideias educacionais de Fuller, mais tarde publicadas em *Education Automation*. Neste livro, Fuller sugere que várias actividades se podem desenrolar ao mesmo tempo e que a atenção do estudante pode estar direccionada para qualquer uma, em vez de ser forçado ou obrigado a focar-se num simples tema que muitas vezes nem sequer tinha sido da sua escolha. Cage parece ter aplicado este princípio à sua arte, uma arte que permite aos espectadores escolher o seu próprio percurso e fazer as suas próprias relações e interpretações perante um panorama performativo formado por uma contínua mistura de sons, palavras e acções.

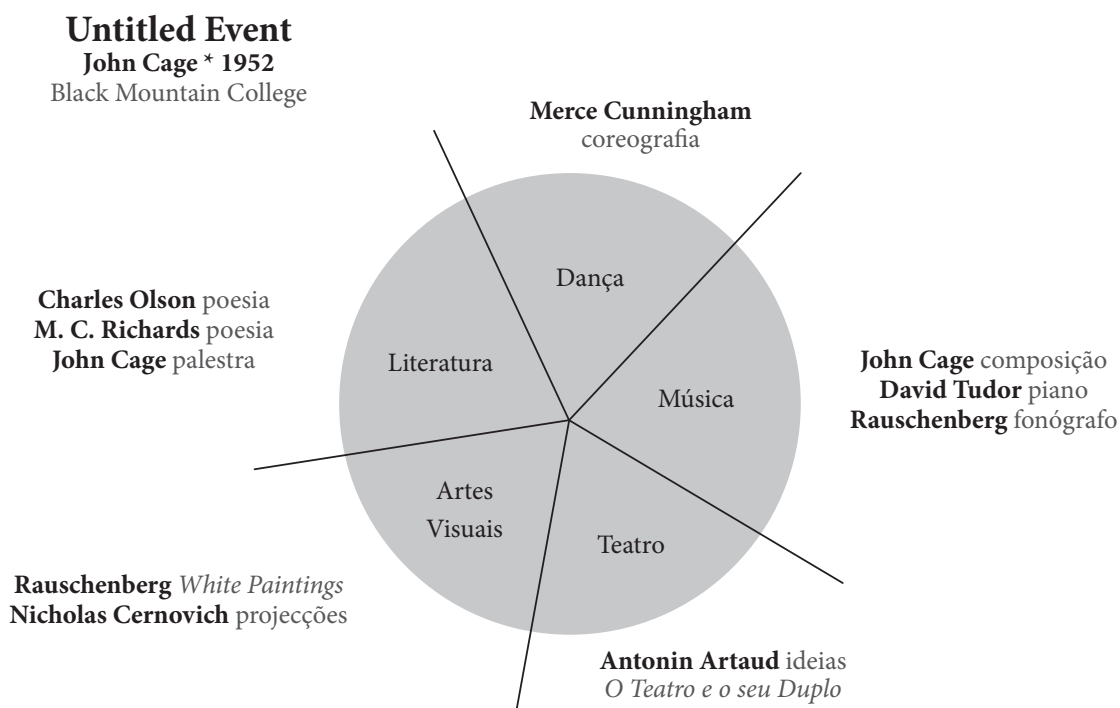


Fig. 5.23: Esquema das diferentes disciplinas artísticas e seus respectivos protagonistas em *Untitled Event*, 1952, de John Cage, em Black Mountain College.

O primeiro *happening* de Kaprow, apresentado em Douglass College, não pode deixar de ser associado ao *happening* de John Cage — *Untitled Event* (1952) de Black Mountain College. Os dois *happenings*, ambos sem título, são apresentados num contexto académico e construídos a partir da sobreposição de várias actividades entre, por cima e à volta do público. Em ambos há 3 discursos desfasados (pela leitura de Cage, Olson e Richards, no caso do *happening* de Black Mountain College; por gravações do mesmo discurso de Kaprow, no caso do *happening* de Douglass College) e outras fontes sonoras como o fonógrafo e o piano, no de Cage; e os apitos, os sinos e as latas, no de Kaprow. Em ambos existe uma dimensão visual dispersa no espaço: os quadros em branco de Rauschenberg ou os slides projectados por Cernovich, no *happening* de Cage; e os painéis vermelhos, as tiras coloridas e o *environment*, no de Kaprow. E ainda em ambos, os movimentos criados pelos intérpretes, sobretudo o de Cunningham, no caso de Cage; e o da mulher que dribla a bola, no caso de Kaprow. Mudam os intérpretes, as fontes sonoras, os objectos,

as obras visuais e o tipo de movimentos, mas a forma de *Untitled Event* (1952) de John Cage e *Untitled Happening* (1958) de Allan Kaprow é exactamente a mesma. *Cage tinha criado o paradigma do happening; Kaprow fixou-o e ajudou a nomeá-lo.*

O termo *happening* surge pela primeira vez em 1958 no ensaio "The Legacy of Jackson Pollock" de Allan Kaprow. E *18 Happenings in 6 Parts*, de 1959, é também referido como sendo a sua primeira concretização, mas antes já Kaprow tinha realizado o *happening* de Douglass College e uma série de experiências do género — *proto-happenings*, como o artista lhe chamou — na The New School for Social Research, nas aulas daquele que, na verdade, tinha sido o pioneiro de tal modelo artístico — John Cage. A iniciação ao *happening*, não só de Kaprow, mas também de outros alunos da New School, como Dick Higgins, Al Hansen ou Alison Knowles, tinha, na realidade, sido feita por Cage, mesmo nunca tendo sido rotulada como tal. *Untitled Event* (ou *Theatre Event nº1*) tinha sido, de facto, o primeiro do género.

*Untitled Event* de Cage só mais tarde foi reconhecido como *happening*, algum tempo depois de o espectáculo *18 Happenings* de Kaprow ter estabelecido definitivamente o termo enquanto actividade recém-criada das novas vanguardas, conseguindo abraçar um enorme leque de trabalhos performativos. O próprio Kaprow não se apercebeu logo que o seu título ajudaria a criar uma categoria que ele não tinha preconizado. Ainda assim, e talvez tirando partido da sua recepção e sucesso, Kaprow acabou por aproveitar o termo já que a palavra apontava directamente para aquela que era a sua principal ideia para tal acontecimento performativo: uma actividade enquanto evento espontâneo, uma actividade que simplesmente acontece. Mas será esta ideia que melhor caracteriza o *happening*? Algo que simplesmente acontece? Esta seria apenas uma idealização do *happening* que não ajudaria, de facto, a caracterizá-lo da melhor maneira, nem a compreender como tais espectáculos tinham surgido e qual era o seu modo de construção.

Numa das melhores análises ao fenómeno, Michael Kirby acaba por conseguir expor de forma bastante clara as principais características dos acontecimentos performativos da época, em pleno contraste com as do teatro tradicional. Na sua definição de *happening*, Kirby afirma que se trata de uma nova forma de teatro, tal como a colagem tinha sido uma nova forma das artes visuais, uma entidade



formal que ajudaria a agrupar certas obras performativas com determinadas características. Essas características passavam pelo abandono da estrutura narrativa, que estava na fundação do teatro tradicional, pelo abandono de todos os elementos necessários a uma apresentação de causa-efeito e pelo abandono do intérprete-personagem. No lugar disso estava uma estrutura compartimentada e alógica onde os intérpretes não representavam ninguém nem nenhum papel específico a não ser o deles próprios, desempenhando determinadas acções. Ainda segundo Kirby, o teatro tradicional fazia uso de uma estrutura informativa, essencialmente cumulativa, onde todos os elementos se dispõem de forma a que consigamos seguir o espectáculo. Já o *happening*, por contraste, tem uma estrutura compartimentada, um arranjo de unidades teatrais contíguas e herméticas onde nenhuma informação passa de um compartimento para outro, sejam eles dispostos sequencialmente ou em simultâneo. Para além disso, Kirby defende ainda que o *happening* não tem nenhuma tendência para a idealização ou pura abstracção. Em vez disso, os seus elementos materiais tendem a ser concretos, relacionando-se com uma experiência directa e quotidiana (Kirby in Sandford 1995, 8-9).

Já Richard Kostelanetz propõe um termo mais alargado para tentar englobar e caracterizar todas as práticas performativas desenvolvidas ao longo da década de 60: *theater of mixed means*. Kostelanetz divide ainda tais espectáculos em quatro géneros diferentes: *pure happenings*, *staged happenings*, *kinetic environments* e *staged performances*. Os *pure happenings*, com uma estrutura bastante livre, encorajando a improvisação, tendem a envolver o público e raramente são apresentados em espaços convencionais. Incluído nesta categoria estão os *events*, um género favorecido pelo grupo Fluxus. Os *staged happenings* são espectáculos mais controlados, ocorrendo num espaço fixo, normalmente um palco convencional. Os *kinetic environments* criam um constante campo de actividades multi-sensoriais por onde os espectadores podem circular livremente. E finalmente, os *staged performances* estão mais próximos do teatro convencional, embora dêem menor ênfase ao discurso falado e maior aos diferentes media. Kostelanetz dá como exemplos para este último género performativo os espectáculos do Living Theatre, de Robert Wilson, de Richard Foreman ou do Wooster Group (Kostelanetz 1980, 220-221).



Kirby e Kostelanetz não só conseguiram definir o *happening* como foram dos poucos a compreender verdadeiramente as suas origens. E embora não tenham explorado o método notacional de Cage associado às ideias de acaso e indeterminação, traçando a relação que aqui se expôs com as primeiras partituras do *happening*, Kirby e Kostelanetz foram ainda assim capazes de sublinhar a importância de Cage para o seu desenvolvimento. Apesar de tudo, nunca será demais sublinhar que muitos autores parecem cair numa simplicidade que acaba por se revelar errónea quando apenas tentam traçar uma progressão histórica da pintura aos *happenings*, passando pela colagem, assemblagem, *combines* e *environments*, sem, no entanto, compreender a importância da notação musical enquanto forma de prescrição de acções no tempo e a dimensão sonora que tais acções implicam. Reduzir o desenvolvimento do *happening* às suas origens plásticas, ainda que inegáveis, acaba por limitar a complexidade do seu cenário global que também contempla Cage como um dos seus principais protagonistas.

Quando se olha novamente para *Untitled Event* de Cage e para os primeiros *happenings* de Kaprow não só se compreende melhor a sua origem como se podem constatar todas as características enumeradas por Kirby relativas a este género performativo. Tanto o *happening* de Cage como os de Kaprow encaixam na definição de Kirby. Talvez com uma diferença: a interacção directa com os espectadores, em *18 Happenings* de Kaprow, a quem foram distribuídos cartões com indicações sobre o lugar que deviam ocupar. Para Cage, que assistiu a este *happening* de Kaprow, estas instruções não deviam fazer parte do espectáculo, pois o público devia ter a liberdade para circular como entendesse e a sua participação/lugar não devia ser imposta, mas antes motivada pela falta de controlo autoral. Kaprow recorda assim a reacção de Cage:

Cage went to this. A week or so later we discussed it. I saw him on the street, and as my teacher, he said something like, "Maybe you'd be interested to hear what I thought". I said "Yes". "Well, I thought it was a little romantic". He said he objected to being told to go from one space to another. I said "I didn't tell you. The random score told you, just as your scores tell musicians what to do".

(Kaprow in Marter 1999, não paginado)

Kaprow justificou-se com a partitura e as operações de acaso nela envolvidos, desta vez dirigidos não só aos intérpretes, mas alargados ao público. Esta primeira experiência de Kaprow na interacção com os espectadores viria a ser uma das características fundamentais do seu e de outros *happenings*, e consolidada em espectáculos posteriores, onde o público era convidado a intervir e a ser parte integrante e participativa. A forma elementar do *happening* de Kaprow iria manter-se muito semelhante ao paradigma de Cage, ainda que agora inscrita sob a forma de uma notação que assentava sobretudo na descrição de um espaço ou cenário (*setting*) e respectivas cenas (*events*). Contudo, a participação do público a partir da sua intervenção activa, em conjugação com uma forte dimensão plástica, iria marcar alguma diferença, salvo raras excepções, para muitos dos espectáculos de Cage.

## 6. A Origem do Walk

*Three whistles are required: water warbler, siren and duck (plastic) whistle; obtainable in toy or five and dime stores; a bowl of water; two receptacles for receiving and pouring water; a radio; a pack of playing cards; a wooden stick; and 4 (four) objects for preparing a piano (e.g., bolts, screws, rubber strips, etc.).*

John Cage

Dick Higgins foi provavelmente o aluno de Cage que mais peças produziu e em diferentes tipos de notação. Muitas das peças que criou no curso "Experimental Composition" viriam a integrar a série *Graphis*, cuja notação gráfica se baseava em desenhos abstractos. As primeiras composições da série eram apenas constituídas por traços desenhados ao acaso (Figs. 6.1 e 6.2), mas mais tarde Higgins começou a incluir palavras no meio ou no final do emaranhado de linhas e curvas. Uma dessas peças é *Graphis 82* (Fig. 6.3), apresentada pela primeira vez a 1 e 2 de Maio de 1962, no The Living Theatre, em Nova Iorque, parte de um programa que ainda incluía obras de La Monte Young, Carolee Scheneeman e Phil Corner. Os intérpretes usavam a partitura, que também estava desenhada no palco, como uma espécie de mapa, seguindo as linhas até chegarem a uma palavra onde teriam de executar uma acção que podia ou não estar relacionada com a mesma. Cada intérprete decidia que linha seguir, contando até 10 (ou 20 ou 30) ou usando como deixa um som vindo do público (tosse, riso ou outro ruído) para mudar de palavra. Letty Eisenhower recorda assim a sua interpretação:

I "cakewalked" from "lungs" to "loosing money". At this point I had no action I really felt was good enough to do, so I decided that on certain words, where I had failed to think up a really good action, I would just stand on my head. I stood on my head at "loosing money" and counted to ten. At ten (my cue) I moved to the next word by doing somersaults (a bridge action) to "lining". There I stood like an old empty coat on a hanger. (...) I left "lining" and "cakewalked" to "lute". "Lute" became "loot" and I looted the nearest person to me. As soon as I had succeeded in picking a pocket I could move to the next word.

(Eisenhauer in Sandford 1995, 105)

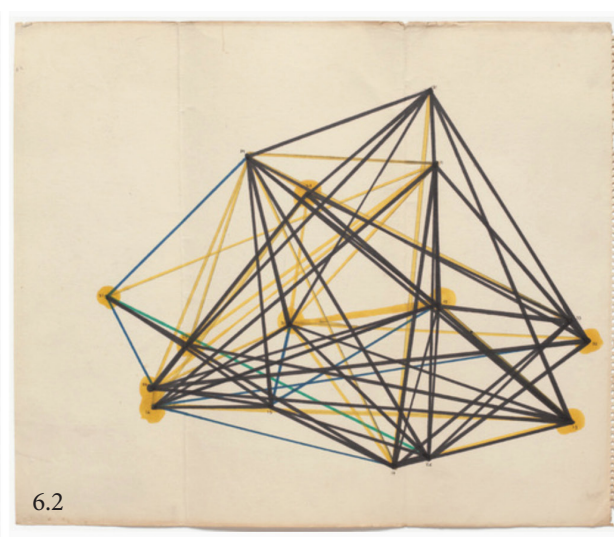
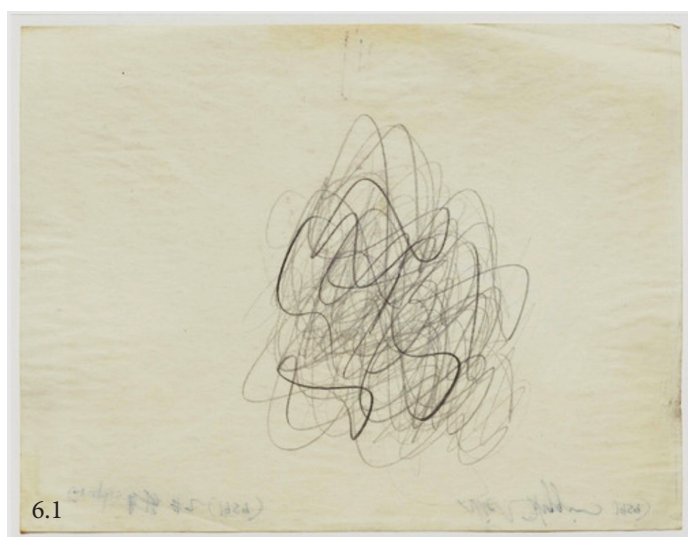


Fig. 6.1: Dick Higgins, *Graphis No. 2* (ou No. 23), 1958-59.

Fig. 6.2: Dick Higgins, *Graphis No. 19* (*Act One of Saint Joan at Beaurevoir*), 1962.

As linhas de *Graphis* convidam o intérprete a escolher um caminho de palavra em palavra, ou melhor, de acção em acção. O mesmo é dizer que a notação de *Graphis* possibilita um *plano de acções entre percursos*. O intérprete é convidado a passear nas suas linhas, seguindo uma trajectória que é interrompida momentaneamente por simples tarefas que vai executando.<sup>11</sup> Para além disso, as acções não estão relacionadas umas com as outras, apenas a notação-mapa as liga de acordo com a escolha do intérprete.

<sup>11</sup> Na fotografia de Manfred Leve de *Graphis 118* de Higgins (Fig. 6.4) podem ver-se as linhas marcadas no chão do espaço performativo e seguidas pelos intérpretes.

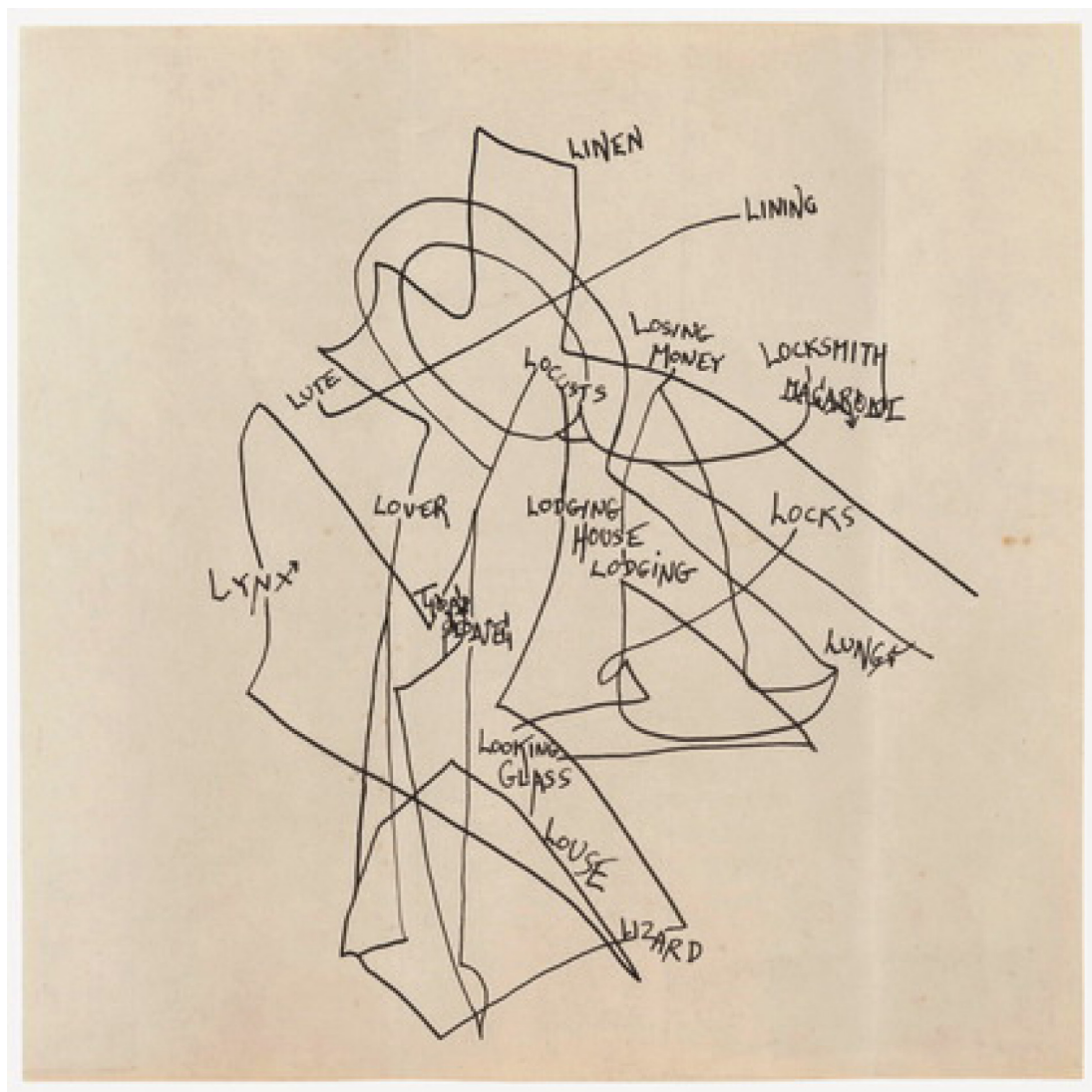


Fig. 6.3: Dick Higgins, *Graphis No. 82*, 1960.



Fig. 6.4. Dick Higgins, *Graphis 118*, 1962. Interpretação por Nam June Paik, Joseph Beuys, Tomas Schmit, Bengt af Klintberg, Arthur Köpcke, Wolf Vostell, George Maciunas, Alison Knowles, Daniel Spoerri; Festum Fluxorum, Fluxus, Musik und Antimusik das Instrumentale Theater, Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf, 3 de Fevereiro, 1963. Fotografia de Manfred Leve.



Tal como as partituras da série *Graphis* de Higgins, a partitura da peça *Music for Electric Metronome* (1960) de Toshi Ichiyanagi faz lembrar um mapa composto por diferentes tipos de linhas que ligam vários números em vez de palavras (Fig. 6.5). Estes números referem-se ao posicionamento de metrónomos e as linhas a diferentes tipos de acção e/ou sons que os intérpretes executam ou produzem depois de operarem os metrónomos. O número zero determina que o metrónomo seja desligado; os números de maior dimensão indicam a duração da acção (ou produção sonora) correspondente à linha; e os números de menor dimensão indicam o número de pulsações do metrónomo enquanto o intérprete se desloca de um metrónomo para outro. O tipo de linhas (curvas, rectas, com curvatura dupla ou múltipla, tracejadas ou em ziguezague) indicam aos intérpretes se devem executar uma ou várias acções (andar, saltar, etc.), produzir sons físicos (sons de palmas, assobios ou outros sons vocais) ou produzir sons a partir de objectos.

Em *Music for Electric Metronome*, o intérprete executa uma acção entre números, ou seja, age entre metrónomos espalhados pelo espaço performativo. Agora, as acções já não estão nos pontos (números no caso de Ichiyanagi e palavras no de Higgins), mas nas próprias linhas. No entanto, esta ideia de uma notação-mapa a partir de um plano de acções que vai sendo executado ao longo de percursos permanece, sendo mais ou menos flexível para a sua interpretação, e por isso com maior ou menor grau de indeterminação, usando números, palavras ou diferentes tipos de linhas ou figuras para propor, interromper e ligar acções. Em *IBM for Merce Cunningham* de 1960 (Fig. 6.7), por exemplo, Ichiyanagi utiliza rectângulos e números para indicar o número de diferentes acções, com uma duração mais longa, se o rectângulo for branco, e menos longa, se o rectângulo for preto, cabendo ao intérprete escolher o modo de actuação que pretende apresentar ao longo do espectáculo: dançar, representar, escrever ou produzir sons.

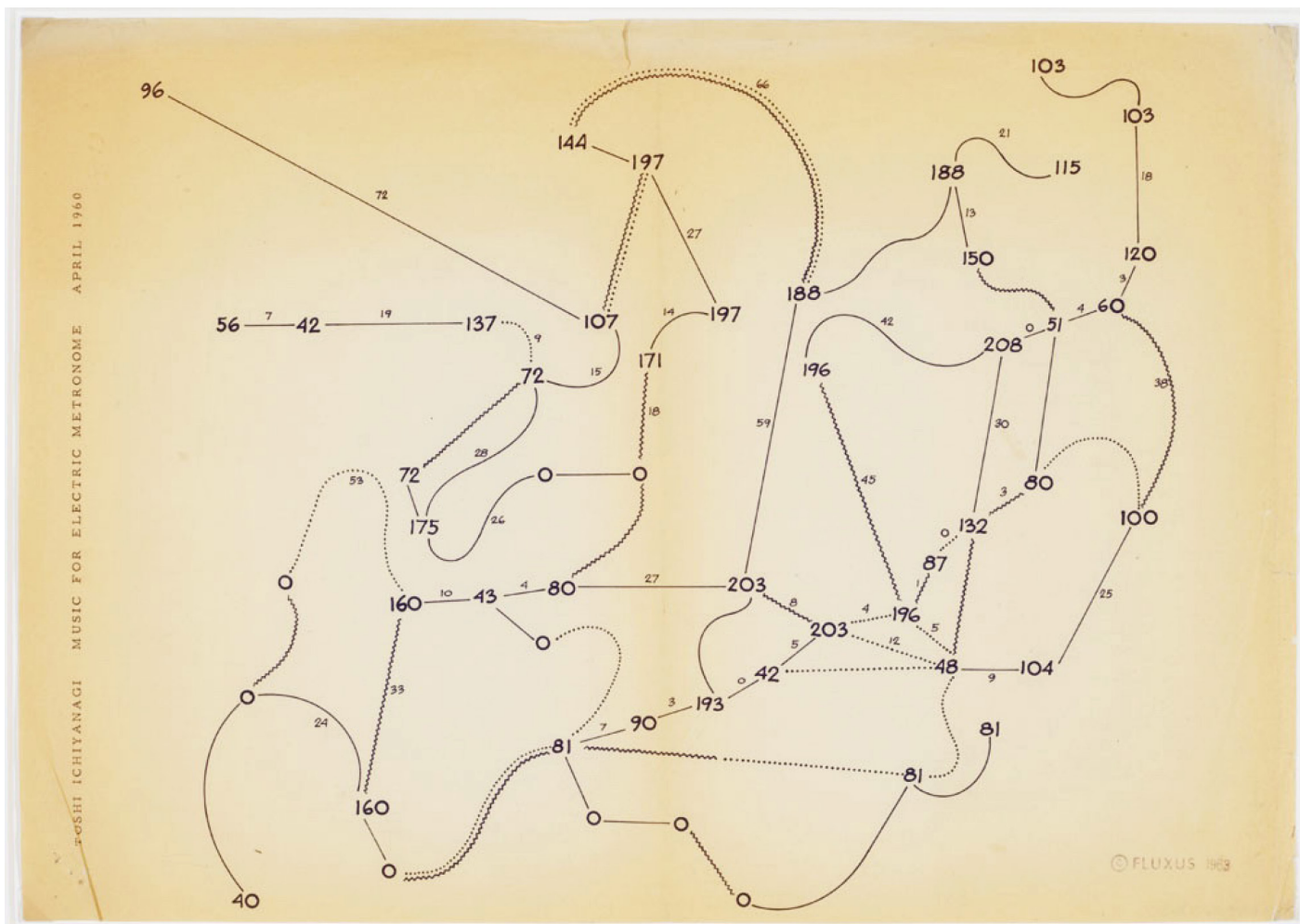


Fig. 6.5: Toshi Ichiyanagi, *Music For Electric Metronome*, 1960; transcrição e design da partitura por George Maciunas [2ª página].

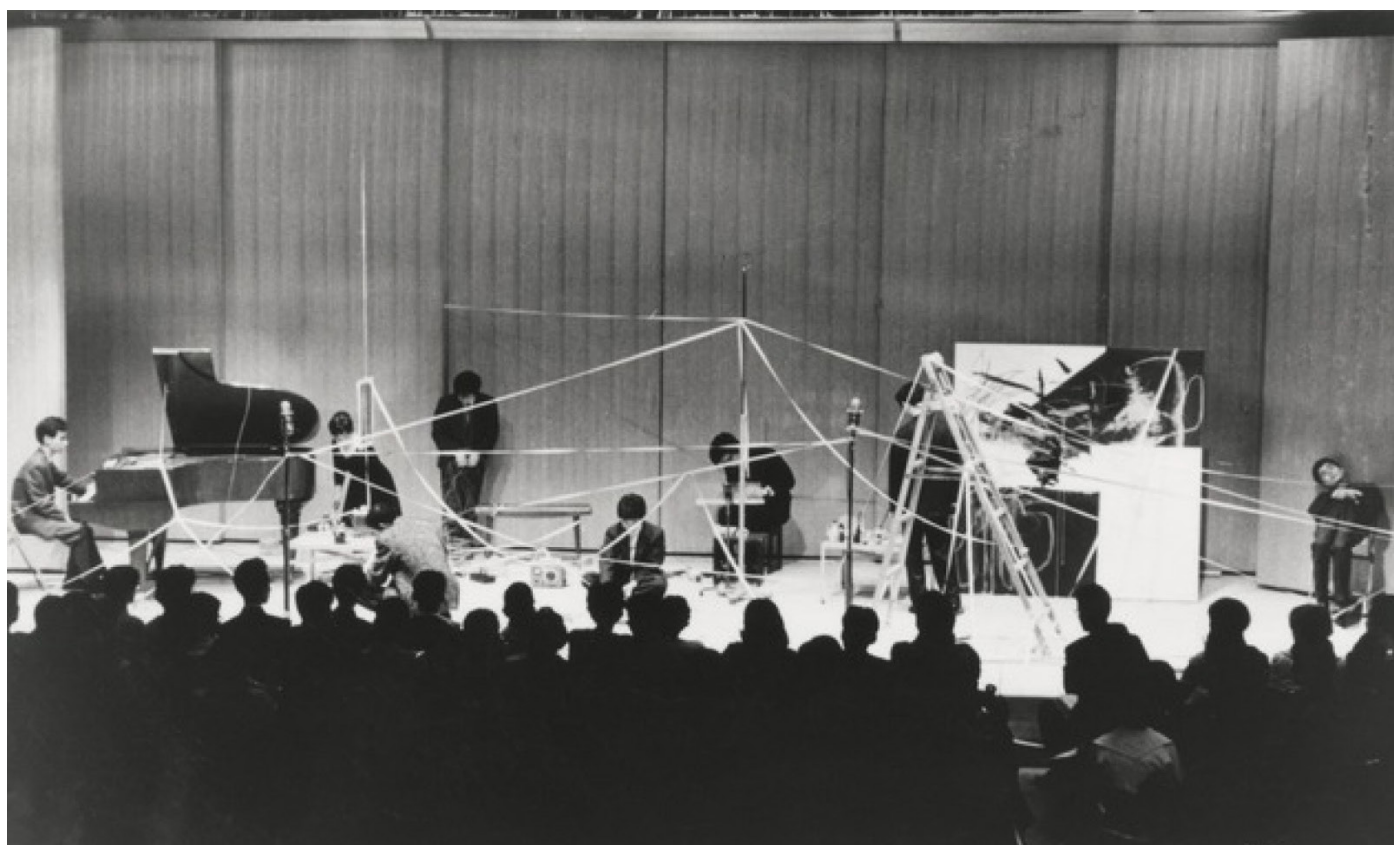


Fig. 6.6: Toshi Ichiyanagi, *IBM for Merce Cunningham*, 1960. Interpretação por Toru Takemitsu, Shiomi Mieke, Toshiro Mayuzumi, Takehisa Kosugi, Yasunao Tone, Mizuno Shuko, Toshi Ichiyanagi, Yuji Takahashi. Sogetsu Art Center, Tokyo, 1961.



The performer may select his own medium (such as dancing, acting, writing, making sounds etc.) to express the piece. Once the medium is selected, the performer must use the same medium throughout the whole performance.

White rectangle indicates long duration.

Black rectangle indicates short duration.

Figure 8,4,2 and 1 indicate the numbers of different events to be performed within each medium. Read the score from up to down one line after another.

8 II 8 different events of long duration  
 (e.g. 4 4 counts of rest -the duration of rest is determined by the duration of preceding event.  
 2 II 2 different events of short duration  
 1 1 count of short rest (because preceding event was short)

Number of rectangle(s) in one line may be equal to the number of repetition within a line. As in the above case: 2 rectangles in one line mean 2 events out of 10 may be the same.

The piece may be performed with any number of performers.

The length of the piece is left to the discretion of the performers.

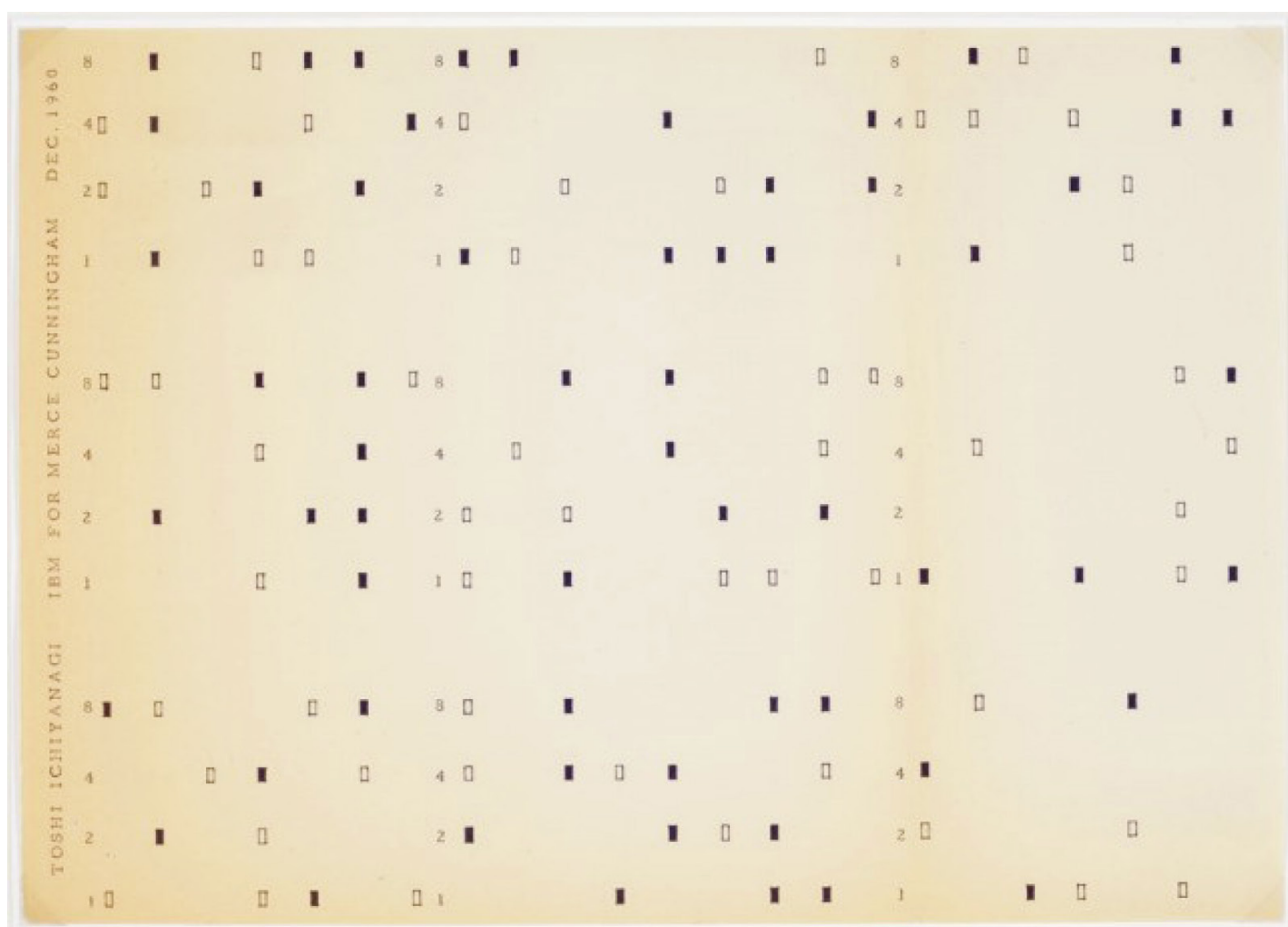


Fig. 6.7: Toshi Ichiyanagi, *IBM for Merce Cunningham*, 1960; transcrição e design da partitura por George Maciunas [2 páginas].



Para além destas notações-mapa, foram também compostas na aula de Cage partituras que, embora não concretizem explicitamente um caminho entre acções, propõem uma ideia muito semelhante baseada numa cadeia de tarefas construída a partir de uma série de números a elas associados, ou a partir de listas e/ou cartões que as prescrevem. A primeira composição deste género a ser produzida na aula de Cage é *Alice Denham in 48 seconds* (1958) de Al Hansen. Hansen transformou o nome Alice Denham numa série de números a partir de um sistema de Cage que consistia em associar um número a uma letra. A letra “A” correspondia ao número “1”, a letra “B” ao número “2”, a “C” ao “3”, e assim sucessivamente. E o nome podia assim ser substituído por “1, 12, 9, 3, 5, 4, 5, 14, 8, 1, 13”, série que, por sua vez, se transformava na partitura da obra. O primeiro número designava o número de sons/objectos, o segundo a duração, o terceiro novamente o número de sons/objectos, o seguinte uma nova duração e assim sucessivamente. A partitura estava escrita num enorme papel, visto por todos os alunos, a quem tinham sido distribuídos vários brinquedos que iriam produzir os sons da peça. Hansen recorda assim a sua realização na aula de Cage:

Cage enjoyed this very much. Several people in the class didn't seem to know how to begin the piece. I think he asked me how it began and I said "At the beginning". So Cage said, "Let's all consider it a picnic. When one arrives at the picnic site, he then proceeds to do whatever one does at a picnic and after a while goes home or goes away or isn't there anymore". So everyone could begin at any part he wanted of the big number notation on the wall and proceed from there in any direction. The only static part of the piece is the notation; it is merely a doorway or a springboard for the performer. The performer has complete freedom to move in any way he wants through the number chain or even consciously to ignore it.

(Hansen 1965, 98)

A série de números da partitura de *Alice Denham* podia ainda tomar a forma de uma lista que enumerava e prescrevia uma série de acções. A peça *Car Bibbe* de 1962 (Fig. 6.8), também de Hansen, tem exactamente este tipo de notação, numa estrutura vertical que contém 9 listas, cada uma por carro e intérprete, enumerando diversas instruções: entrar e sair do carro, abrir o porta-luvas, tocar a buzina, acender e desligar luzes, ligar e desligar o motor, entre tantas outras.

## CAR BIBBE

### CAR ONE

(no lights on)

1. Enter car.
2. Toot horn 1x.
3. Count to forty.
4. Toot horn 2x.
5. Slam door 1x.
6. Toot horn 1x.
7. Open and close glove compartment.
8. Toot horn 3x.
9. Slam door 2x.
10. Toot horn 1x.
11. Raise and lower window (or reverse).
12. Count to forty.
13. Long horn blow.
14. Open and close glove compartment.
15. Exit car, go two cars away and tap on hood 3x.
16. Reenter car.
17. Blink lights 2x.
18. Toot horn 1x.
19. Blink lights 1x.
20. Lights on.
21. Count to five.
22. Lights off.
23. Toot horn 1x.
24. Play with lights—interior on, outside off, etc.—for a time.
25. Start motor.
26. Toot horn 2x, and race motor.
27. Blink lights 3x.
28. Motor off.

### CAR TWO

(no lights on)

1. Knock on hood 2x.
2. Enter car.
3. Toot horn 3x.
4. Count to fifteen.
5. Toot horn 1x.
6. Slam door 1x.
7. Toot horn 3x.
8. Count to ten.
9. Open and close glove compartment 2x.
10. Toot horn 1x.
11. Slam door 1x.
12. Toot horn 2x.
13. Raise and lower window (or reverse).
14. Toot horn 3x.
15. Count to twenty.
16. Exit car, walk around it twice, reenter.
17. Open and close glove compartment.
18. Toot horn 4x.
19. Blink lights 1x.
20. Count to fifteen.
21. Play with lights.
22. Count to ten.
23. Toot horn 1x.
24. Start motor.
25. Blink lights 2x.
26. Race motor.
27. Toot horn 1x.
28. Blink lights 3x.
29. Slam door 2x.
30. Race motor again.
31. Motor off.
32. Blink lights 2x.

(128)

### CAR THREE

1. Enter car.
2. Drive 100 yards away and face car towards main group.
3. Blink lights 1x.
4. Blink interior lights 2x.
5. Blink parking lights 1x.
6. Light cigarette.
7. Blink lights 2x.
8. Advance 10 yards to group.
9. Toot horn 3x.
10. Blink lights 1x.
11. Slam door 2x.
12. Lower and raise windows 2x.
13. Advance 20 yards to group.
14. Repeat list from 6 to 13.
15. Repeat entire list to 13.
16. Blowing horn triumphantly, return to position in group.
17. Toot horn 1x.
18. Blink lights 2x.
19. Slam door 3x.
20. Count to 20.
21. Toot horn 2x.
22. Blink lights 3x.
23. Slam door 1x.
24. Blink lights 5x.

### CAR FOUR

1. Sit atop car.
2. Rap on roof with palm.
3. Enter car.
4. Count to forty.
5. Get in back seat.
6. Count to thirty.
7. Exit car, knock with palm of hand 1, 2, or 3x on hoods of any four cars.
8. Return to car and enter it.
9. Blink lights 4x.
10. Blink interior lights 2x.
11. Count to ten.
12. Blink lights 4x.
13. Toot horn 1x.
14. If a car drives into a tree, circle car and tree tooting horn raucously.
15. Return to place.
16. Improvise for a time being sure to have various amounts of silence between events.
17. Set fire to your car.

(129)

Fig. 6.8: Al Hansen, *Car Bibbe*, 1962; primeiras duas páginas da partitura.

## MOTOR VEHICLE SUNDOWN (EVENT)

(TO JOHN CAGE)  
SPRING/SUMMER 1960  
G. BRECHT

Any number of motor vehicles are arranged outdoors.

There are at least as many sets of instruction cards as vehicles.

All instruction card sets are shuffled collectively, and 22 cards are distributed to the single performer per vehicle.

At sundown (relatively dark, open area incident light 2 foot-candles or less) the performers leave a central location, simultaneously counting out (at an agreed-upon rate) a pre-arranged duration 1 1/2 times the maximum required for any performer to reach, and seat himself in, his vehicle. At the end of this count each performer starts the engine of his vehicle and subsequently acts according to the directions on his instruction cards, read consecutively as dealt. (An equivalent pause is to be substituted for an instruction referring to non-available equipment.) Having acted on all instructions, each performer turns off the engine of his vehicle and remains seated until all vehicles have ceased running.

A single value from each parenthetical series of values is to be chosen, by chance, for each card. Parenthetical numerals indicate duration in counts (at an agreed-upon rate). Special lights (8) means truck-body, safety, signal, warning lights, signs, displays, etc. Special equipment (22) means carousels, ladders, fire-hoses with truck-contained pumps and water supply, etc.

## INSTRUCTION CARDS (44 per set):

1. Head lights (high beam, low beam) on (1-5), off.
2. Parking lights on (1-11), off.
3. Foot-brake lights on (1-3), off.
4. (Right, left) directional signals on (1-7), off.
5. Inside light on (1-5), off.
6. Glove-compartment light on. Open (or close) glove compartment (quickly, with moderate speed, slowly).
7. Spot-lamp on (1-11), move (vertically, horizontally, randomly), (quickly, with moderate speed, slowly), off.
8. Special lights on (1-9), off.
9. Sound horn (1-11).
10. Sound siren (1-15).
11. Sound bell(s) (1-7).
12. Accelerate motor (1-3).
13. Wind-shield wipers on (1-5), off.
14. Radio on, maximum volume, (1-7), off. Change tuning.
15. Strike hand on dashboard.
16. Strike a window with knuckles.
17. Fold a seat or seat-back (quickly, with moderate speed, slowly). Replace.
18. Open (or close) a window (quickly, with moderate speed, slowly).
19. Open (or close) a door (quickly, with moderate speed, slowly).
20. Open (or close) engine-hood, opening and closing vehicle door, if necessary.
21. Trunk light on. Open (or close) trunk lid (if a car), rear-panel (if a truck or station-wagon), or equivalent. Trunk light off.
22. Operate special equipment (1-15), off.
- 23-44. Pause (1-13).

Fig. 6.9: George Brecht, *Motor Vehicle Sundown*, 1960.

Muito semelhante a esta é a partitura de *Motor Vehicle Sundown* (Fig. 6.9), composta por George Brecht em 1960, e dedicada a Cage, onde a cada intérprete, um também por carro, são entregues 22 cartões com o mesmo tipo de instruções da composição de Hansen.

Ainda dentro deste tipo de notação, conjugando listas e cartões, está *The Marrying Maiden*, uma das peças que Jackson Mac Low compôs no curso de Cage, e talvez uma das mais bem sucedidas, tendo estado muitos meses no The Living Theatre entre 1960 e 1961. Esta apresentação contou ainda com música de Cage, construída por fragmentos de gravações em fita magnética de algumas falas dos intérpretes, cenário de Julian Beck e encenação de Judith Malina. A peça foi totalmente concebida a partir das operações de acaso usadas por Cage (sendo o título da peça um dos 64 nomes dos hexagramas do *I Ching*) que determinavam a ordem, duração, volume e inflexões das falas dos intérpretes, com diferentes marcações de tempo, desde "muito devagar" a "muito depressa", ou intensidades diferentes, desde "muito fraco" a "muito forte". As atitudes das acções eram seleccionadas e colocadas na notação da peça a partir de números determinados a partir do *I Ching*, cujo método consistia na atribuição de um advérbio ou frase adverbial ("smugly", "religiously", "apingly") entre uma lista de 500. E as acções propriamente ditas estavam inscritas em cerca de 1200 cartões ("scratch yourself", "kiss the nearest woman", "use any three objects in an action"), fornecidos aos intérpretes por um assistente em palco, e visível para o público, que lançava um dado para determinar o cartão que iria atribuir a cada intérprete.

Estes espectáculos que aqui se apresentam têm sido muitas vezes classificados como *happenings*, mas o seu tipo de notação e a suas características básicas não parecem ser as mesmas. O *happening* é construído a partir da colagem de várias actividades que se desenrolam em simultâneo. E estes espectáculos, ao contrário do *happening*, baseiam-se num outro princípio: a *execução passo a passo de uma cadeia sequencial de tarefas*. No *happening* impera a sobreposição de actividades e aqui a *sucessão linear de acções*. Ainda que pareça por vezes difícil traçar uma fronteira clara entre os dois tipos de espectáculos, as suas características fundamentais parecem exigir a sua separação e, conseqüentemente, uma diferente classificação.



Precisamente nos anos em que leccionou na New School e partilhou experiências com estes artistas, Cage compôs *Music Walk* (1958), *Water Walk* (1959), *Sounds of Venice* (1959) e *Theatre Piece* (1960), e já antes tinha composto *Water Music* (1952), todas peças teatrais com estas características. Parece então bastante razoável que se acrescente uma nova categoria — *theatre walk* ou simplesmente *walk*, um nome que parte dos títulos das peças de Cage. Para além disso, a palavra *walk* também ajuda à sua própria caracterização: *um passeio entre tarefas, um circuito-jogo entrecortado por sucessivas provas-acções*.

### *Water Music, Water Walk e Sounds of Venice*

*Water Music*, composta em 1952, é o primeiro *walk* de Cage, tendo tido a sua estreia em Nova Iorque em Maio do mesmo ano, na The New School for Social Research, com interpretação de David Tudor. A peça tem a duração de 6 minutos e 40 segundos e envolve um pianista que, para além de tocar piano, tem de operar um rádio, usar diferentes tipos de apitos, baralhar um conjunto de cartas e distribuí-las sobre as cordas do piano, e ainda usar diferentes recipientes com água e vários objectos para a preparação do piano. Era a primeira experiência teatral de Cage. A notação já não incluía apenas instruções para a prática instrumental, mas pedia também outro tipo de acções que envolviam agora elementos visuais e outras fontes sonoras. Numa entrevista com Michael Kirby e Richard Schechner, em 1965, Cage explicou a sua ideia para esta peça:

The *Water Music* wishes to be a piece of music, but to introduce visual elements in such a way that can be experienced as theatre. That is, it moves toward theatre from music. The first thing that could be theatrical is what the pianist is looking at - the score. Normally nobody sees it but him, and since we're involved with seeing now, we make it large enough so that the audience can see it. I was working at the time on chance operations and a chart that enable me to determine what sound pops up at what time and how loud, etc. So I simply put into the charts things that would produce not only sounds but that would produce actions that were interesting to see. (Cage in Kostelanetz 2003, 112)

A grande partitura de que Cage fala é constituída por 11 folhas: a primeira folha (Fig. 6.10) contém a descrição geral da peça e o material necessário para a sua execução; e as restantes 10 folhas, que devem ser dispostas de maneira a formar um grande poster (Fig. 6.11), visível para o intérprete e para o público, contém a descrição de 41 acções, com a indicação do tempo em que o intérprete as deve executar. Trata-se de uma notação determinada, onde todas as acções e respectivas durações são prescritas a partir das operações de acaso. A notação está ainda disposta de maneira a que o espaço entre as diferentes indicações gráficas seja proporcional ao tempo que demora a sua execução. O título da obra deve ser também alterado de acordo com o local e/ou data onde o espectáculo se apresenta. Na estreia, David Tudor intitulou-a *66 W.12* e, quando a apresentou em Black Mountain College, no famoso verão de 1952, intitulou-a *Aug. 12, 1952*.

*Water Walk* e *Sounds of Venice*, dois *walks* ainda com notação determinada, foram ambos escritos em Milão, em 1959, e estreados no concurso televisivo *Lascia o Roddopia* nesse mesmo ano. *Water Walk* foi ainda apresentado no ano seguinte num outro programa de televisão, desta vez o programa norte-americano *I've Got a Secret* (Fig. 6.16). *Water Walk* tem 3 minutos de duração e envolve a execução sucessiva de diferentes acções, em tempos e durações específicas prescritas pela sua notação. A partitura está dividida em 4 partes: um mapa que ilustra a disposição dos diferentes objectos no espaço (Fig. 6.17); 4 páginas com notação textual e pictórica com a descrição das acções e a sua respectiva ocorrência no tempo e sua respectiva duração (Fig. 6.13); uma lista de objectos (Fig. 6.14); e uma lista de notas sobre o modo como devem ser executadas as acções (Fig. 6.15).

O mapa do espaço, incluído na notação da peça, revela desde logo a principal característica de um *walk*, funcionando ao mesmo tempo como uma espécie de antecipação coreográfica do movimento do actor entre os objectos. Enquanto que em *Water Music* o intérprete-pianista executava as suas acções quase sempre sentado, em *Water Walk*, um qualquer intérprete, e já não necessariamente um intérprete-músico, tem de percorrer a pé um caminho definido pela ordem das sucessivas acções. As 49 acções de *Water Walk* incluem, entre tantas outras, "colocar gelo num copo", "preparar uma bebida", "colocar um vaso de rosas numa banheira", "regar as rosas", "bater com um tubo na banheira".

Já a partitura de *Sounds of Venice* é em tudo semelhante à de *Water Walk*. Também tem a duração de 3 minutos e também contém um mapa com a localização dos objectos no espaço e 3 páginas que descrevem as 43 acções e a sua ocorrência no tempo, mas apresentadas apenas a partir de notação textual. Os objectos usados incluem um piano, uma gaiola de canários, alguns sinos, sirenes de barcos, 4 leitores de cassetes, uma laje de mármore, uma vassoura veneziana, ou um brinquedo que imitava o som de um gato. Ao intérprete era pedido que "acendesse um cigarro", "colocasse o cigarro num cinzeiro", ou simplesmente que "se sentasse numa cadeira".

As operações de acaso utilizadas nestas peças apresentam-se ainda numa fase inicial, ainda muito pouco desenvolvidas, a fazer lembrar um pouco o método usado por Duchamp na sua peça *Erratum Musical*. Cage pré-seleccionou os objectos e o tipo de acções, submeteu-os posteriormente ao acaso utilizando o *I Ching*, mas acabou por fixá-los numa notação determinada. Cage comentou assim a notação de *Water Walk*:

I made a list of things involving water that would be theatrical, and then I subjected it all to chance and composed it. Some of the things that were on the list didn't come up, and some things did. I did that always.  
(Cage citado por Fetterman 1996, 45)

As peças não apresentam qualquer tipo de continuidade, devido à aplicação de operações de acaso, e as acções sucedem-se sem qualquer tipo de relação entre elas, sem qualquer relação de causa-efeito, embora os recipientes com água sejam um motivo recorrente, algo que os títulos *Water Walk* e *Water Music* já denunciavam. Tanto *Water Walk* como *Water Music* ou *Sounds of Venice*, embora ainda compostas com uma notação determinada, e a partir de alguma inspiração temática, configuram-se como os três primeiros claros exemplos da inclinação de Cage para peças de motivação teatral, caracterizadas pela execução passo a passo de diferentes acções sobre objectos.

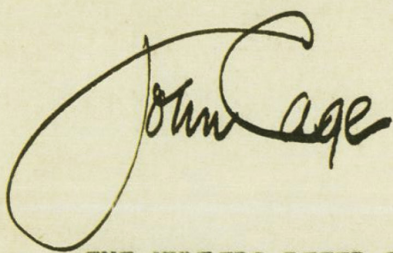


THE TEN ACCOMPANYING SHEETS CONSTITUTE THE MATERIAL FOR A SINGLE SHEET OF MUSIC FOR A PIANIST-MUSICIAN, THE TITLE OF WHICH CHANGES TO BE THAT OF THE PLACE OR DATE OF ITS PERFORMANCE. DAVID TUDOR FIRST PERFORMED IT AT THE NEW SCHOOL FOR SOCIAL RESEARCH IN NEW YORK CITY AND IT WAS ENTITLED 66 W. 12; AT WOODSTOCK, N. Y. IT WAS ENTITLED AUGUST 29, 1952.

GENERALLY PROGRAMMED AS WATER MUSIC

THE TEN SHEETS ARE NUMBERED, FIVE OF THEM AT THE RIGHT CORNERS, FIVE OF THEM AT THE LEFT CORNERS. WHEN THE SAME NUMBERS ARE ADJACENT, THE SHEETS ARE IN ORDER AND A SINGLE PAGE MAY BE MADE BY MOUNTING THESE ON A CARDBOARD APPROXIMATELY 34 INCHES WIDE AND 55 INCHES HIGH. FOR A PERFORMANCE, THESE MOUNTED SHEETS SHOULD BE SUITABLY SUSPENDED OR AFFIXED SO THAT THE NOTATION IS VISIBLE TO THE PIANIST AND TO THE AUDIENCE.

THREE WHISTLES ARE REQUIRED: WATER WARBLER, SIREN AND DUCK (PLASTIC) WHISTLE? OBTAINABLE IN TOY OR FIVE AND DIME STORES; A BOWL OF WATER; TWO RECEPTACLES FOR RECEIVING AND POURING WATER; A RADIO; A PACK OF PLAYING CARDS; A WOODEN STICK; AND 4 (FOUR) OBJECTS FOR PREPARING A PIANO (E.G., BOLTS, SCREWS, RUBBER STRIPS, ETC.).



THE NUMBERS REFER TO THE TIME OF INITIATING EACH SOUND OR GROUP OF SOUNDS, THE NUMBERS PRECEDING A POINT BEING MINUTES, THOSE FOLLOWING SECONDS. THERE ARE TWO HALF-SYSTEMS ON EACH OF THE TEN SHEETS; A FULL SYSTEM EQUALS 40 SECONDS. A WATCH WITH A SECOND HAND IS USEFUL IN A PERFORMANCE

COPYRIGHT © 1960 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. SO.  
NEW YORK 16, N.Y.

Fig.6.10: John Cage, *Water Music*, 1952, primeira página da partitura.



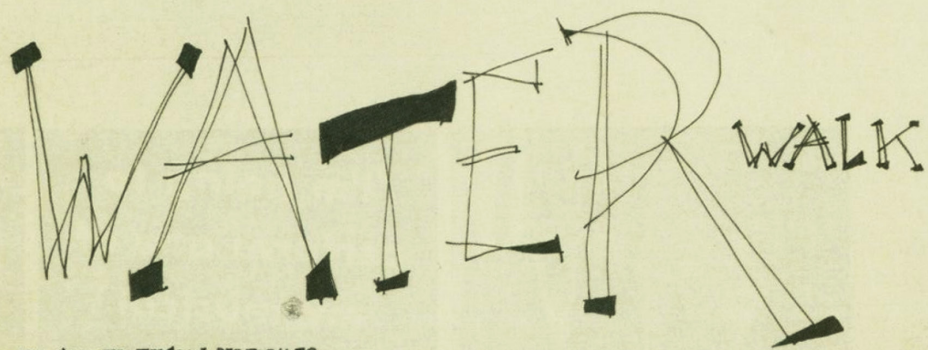






Fig. 6.12: John Cage, *Water Music*, 1952; interpretação de David Tudor, em Darmstadt, 1958.

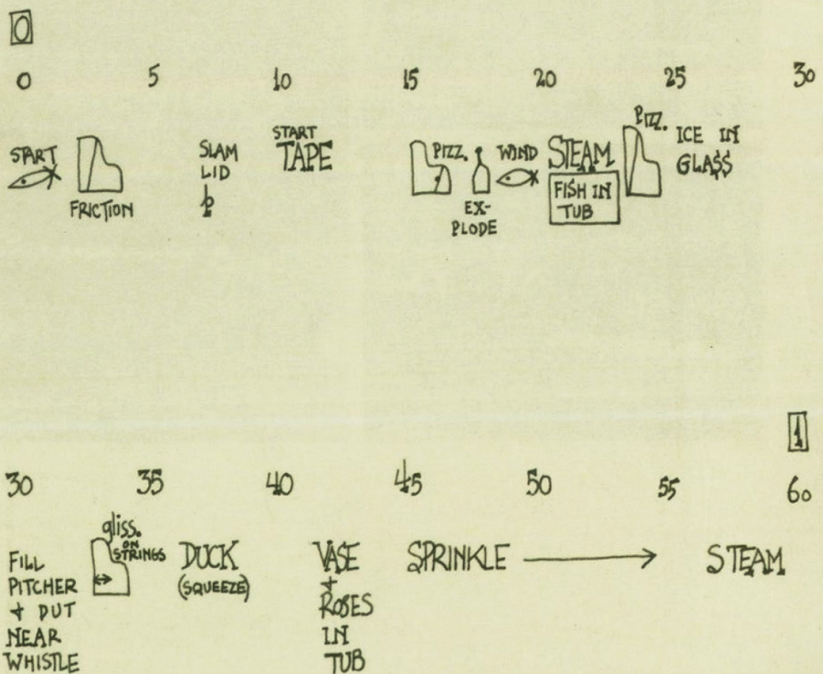




FOR SOLO TELEVISION PERFORMER

JOHN CAGE  
MILANO 1959

COPYRIGHT © 1961 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. SO., NEW YORK 16, N.Y.



COPYRIGHT © 1961 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. SO., NEW YORK 16, N.Y.



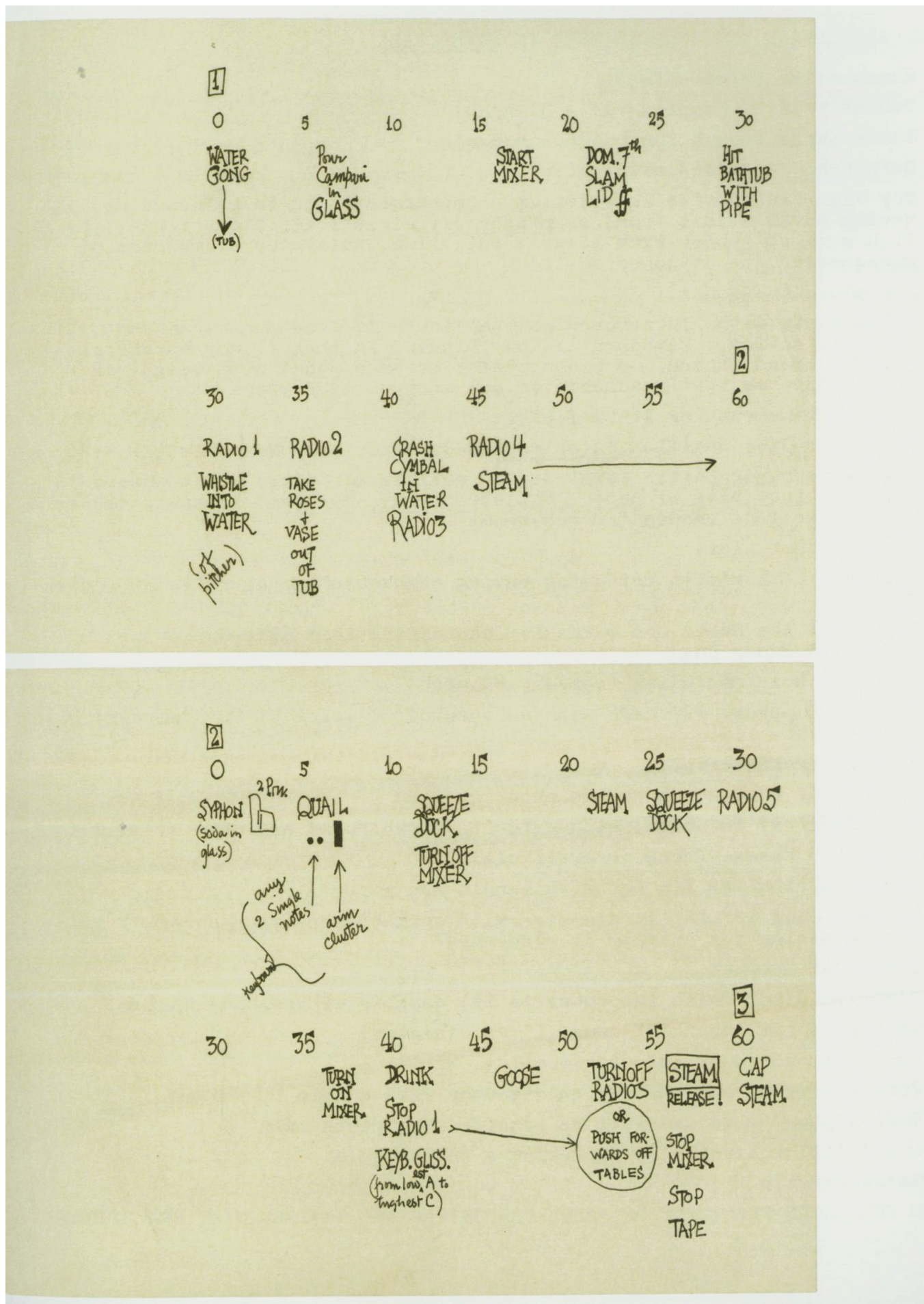


Fig. 6.13: John Cage, *Water Walk*, 1958, 4 páginas da partitura com a descrição gráfico-textual das várias ações (pp. 102-103).



PROPERTIES AND INSTRUMENTS USED IN WATER WALK

- 1 Chronometer (Stop-watch)
  - 2 Tables 6' x 2' (approx. 2' - 3' high)
  - 1 Table large enough for a tape-machine
  - 1 Bath tub 3/4 filled with water
  - 1 Toy Fish (automotive in water: i.e. mechanical and to be wound up, having movable tail fins; or preferably electrical, battery-run, the fish made of rubber with movable tail fins, activated by connecting wires which are attached to it)
  - 1 25¢ piece (optional)
  - 1 Grand Piano with lid removed so that there is free access to the strings, having a keyboard lid not hinged, so that it may be effectively slammed closed; no piano bench; arrange pedal with weight or other means so that resonance is not stopped by dampers
  - 1 Tape Machine running at 7½ i.p.s.
  - 1 Tape recording entitled Water Walk made especially for this composition
  - 1 Explosive Paper Bottle (exploded by pulling a string) which ejects confetti (not bits of paper, but streamers), obtained in party shops; several will be needed for rehearsal
  - 1 Electric Hot Plate
  - 1 Pressure Cooker with hot water having removable cap or valve at center of lid
  - 1 Supply of Ice Cubes and means for containing them (Ice Bucket or Insulated Paper Bag)
  - 1 Ordinary Drinking Glass (approx. 8" high)
  - 1 Pitcher (approx. 12" high with an opening at least 6" in diameter) with handle
  - 1 Whistle (nondescript)
  - 1 Toy Rubber Duck which sounds when squeezed
  - 1 Vase (approx. 18" high) with water if fresh roses are used
  - 1 Dozen Red Roses (fresh or artificial)
  - 1 Garden Sprinkling Tin Can with handle and water
  - 1 Chinese Gong 12"-16" in diameter with gong beater (yarn-covered) and having string for holding it suspended
  - 1 Bottle of Campari
  - 1 Electric Mixer (with ice cubes in it) capable of breaking up ice
  - 1 Iron pipe (at least 12" long, 1" in diameter)
  - 5 Portable radios of inferior quality
  - 1 Turkish cymbal approx. 12" in diameter with handle
  - 1 Soda Syphon (a second will be required for rehearsal)
  - 1 Quail Call activated by squeezing a rubber bulb
  - 1 Goose Whistle
- FOR SUGGESTED PLACEMENT OF ABOVE PROPERTIES AND INSTRUMENTS, SEE DIAGRAM.

Fig. 6.14: John Cage, *Water Walk*, 1958, página da partitura com a lista de objectos necessários.



NOTES REGARDING SOME OF THE ACTIONS TO BE MADE IN THE ORDER OF OCCURENCE

Start watch and then time actions as closely as possible to their appearance in the score where each page = 1 minute.

1. After starting fish, place on strings of piano, low or middle register, so that movable tail fins set strings vibrating.
2. Friction: Scrape a bass string lengthwise with fingernail or coin.
3. Slam piano keyboard lid closed.
4. Make pizz. on high piano string with fingernail or coin.
5. Explode bottle up and over piano.
6. If fish is electrical, no winding is necessary before placing it in bath tub.
7. Produce steam by opening cap-valve of pressure cooker. Reclose.
8. Pizz. on low piano string with finger tip.
9. Place ice in glass (preparing a drink).
10. Fill pitcher with water from bath tub.
11. Glissando on strings (low or middle register up or down) with tympani stick.
12. Place vase with roses in tub so that it remains upright.
13. Water roses with garden sprinkler.
14. Lower gong into tub while constantly sounding it with beater. Leave gong in tub.
15. Pour sufficient Campari for a "Campari Soda."
16. The dominant seventh should be a simple chord doubled at the octave, middle register both hands. Open lid to do this, then slam closed again.
17. Hit edge of bath tub with pipe.
18. Radios are to be slapped if they are to be pushed off tables later (this should not be rehearsed since it smashes radios). In this case, the radios need not be functioning. If radios are to be played, tune each one differently, to stations or static or both.
19. Begin whistling near pitcher and then submerge whistle in water while still blowing through it.
20. Simply replace vase and roses back of tub.
21. Grasping symbal handle, crash instrument against surface of water in tub.
22. Syphon soda into glass where ice and campari have already been put.
23. Any 2 pizz. with fingernails on piano strings, together or in succession.
24. Open lid to produce single notes. Use both forearms for cluster.
25. Drink Campari Soda which is ready, not entirely, for there is insufficient time.
26. 'Goose' is a goose whistle.
27. Remove valve for steam production, this time entirely, replacing it at end after other business is finished.

Since floor becomes wet during rehearsal and performance, an assistant should be provided who mops up.

Fig. 6.15: John Cage, *Water Walk*, 1958, página da partitura com notas sobre o modo como devem ser executadas as acções.





Fig. 6.16: John Cage, *Water Walk*, 1959, interpretação de Cage no programa televisivo *I've Got a Secret*, em 1960 [fotogramas].

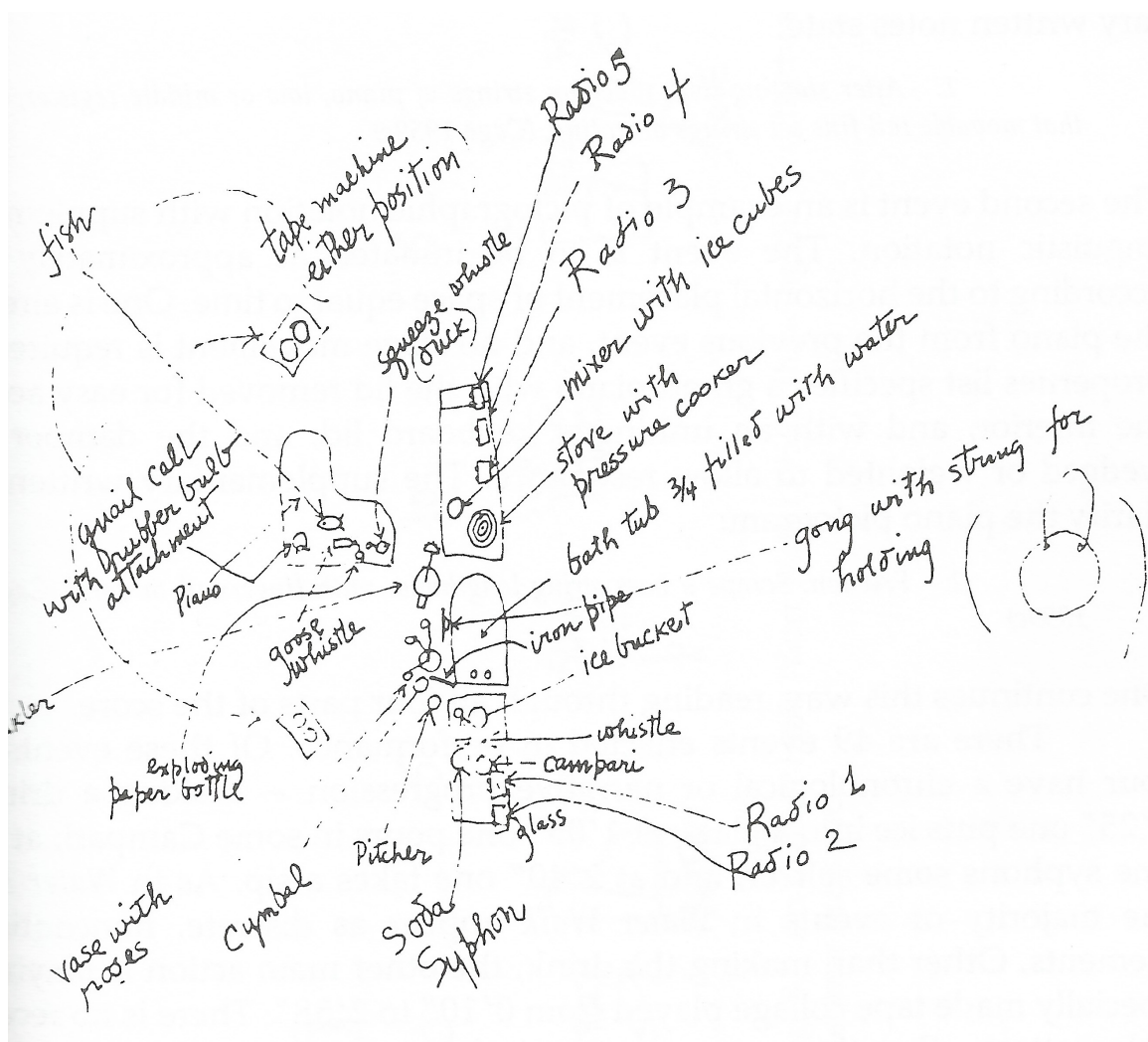


Fig. 6.17: John Cage, *Water Walk*, 1958. Mapa com a distribuição dos objectos no espaço.

## *Music Walk*

*Music Walk* foi composto em Estocolmo, em 1958, e teve a sua estreia nesse ano, com interpretação de David Tudor e do próprio Cage, na Galerie 22 em Dusseldorf. Trata-se do primeiro *walk* de Cage com notação indeterminada, uma peça escrita para um ou mais pianistas que devem usar um ou mais pianos, um ou mais rádios e produzir outro tipo de sons auxiliares, enquanto se movimentam no espaço performativo de uma área para a outra. David Tudor recordou assim a apresentação de *Music Walk* em Veneza:

At Venice John made an elaborate plan for the stage-hands, but there was no rehearsal - it was not possible! The Fenice is a remarkable old Opera House, and there were lots of traps, so John and I made use of these traps to theatricalize the piece. There were two pianos. I arranged it so that on one platform the piano could go up or down. (...) I remember John playing that piano, his trap going down, and then him standing up, still playing (laughs), with the trap still going down (laughs)! I was underneath the other piano "taking a nap," and the whole thing went up in the air, and I couldn't get down (laughs)!

(Tudor citado por Fetterman 1996, 49)

Para compor *Music Walk*, Cage aplicou a sua técnica "desenho por pontos", fazendo uso de folhas opacas com pontos e folhas transparentes com diversas linhas, as quais deveriam ser sobrepostas ao acaso pelo intérprete para determinar as acções a executar. Quando aplicadas as instruções, e depois de sobrepostas as folhas, cada um dos intérpretes deveria anotar as diversas acções ao longo do tempo, tal como nas partituras de *Water Music*, *Water Walk* ou *Sounds of Venice*.

Quando Cage interpretou a peça, juntamente com David Tudor, foi exactamente isso que fez, produzindo 10 cartões, cada um correspondente a várias acções ao longo de um minuto. A [figura 6.18](#) apresenta 2 desses cartões, nos quais se pode observar o percurso entre acções, ao longo do tempo, que agora se fixou. Ainda que Cage nunca tivesse querido publicar tais cartões, eles são agora importantes para se ter uma noção mais aproximada de como interpretar a sua complexa notação indeterminada baseada na técnica "desenho por pontos", funcionando assim como



uma espécie de modelo interpretativo. Outra aplicação da notação indeterminada de Cage, e que também poderia funcionar como modelo, diz respeito à interpretação de David Tudor. Tudor já não fixou as suas acções em cartões de um minuto, ao contrário de Cage, mas usou 2 folhas para as anotar, com cada folha a corresponder a 5 minutos de actuação (Fig. 6.19). Da interpretação de Tudor resultou um registo ao estilo de uma receita, onde as acções aparecem listadas com o respectivo tempo em que se devem executar. Tudor não se recorda como determinou o tempo para cada uma das acções, mas, segundo Fetterman, poderia ter sido a partir da leitura espacial da folha transparente que contém as 5 linhas paralelas, folha essa que equivale a 60 segundos. Quando sobreposta à folha dos pontos, bastará medir-se a distância entre as diversas intersecções entre pontos e linhas para determinar o tempo em que as acções deverão ocorrer (Fetterman 1996, 57).

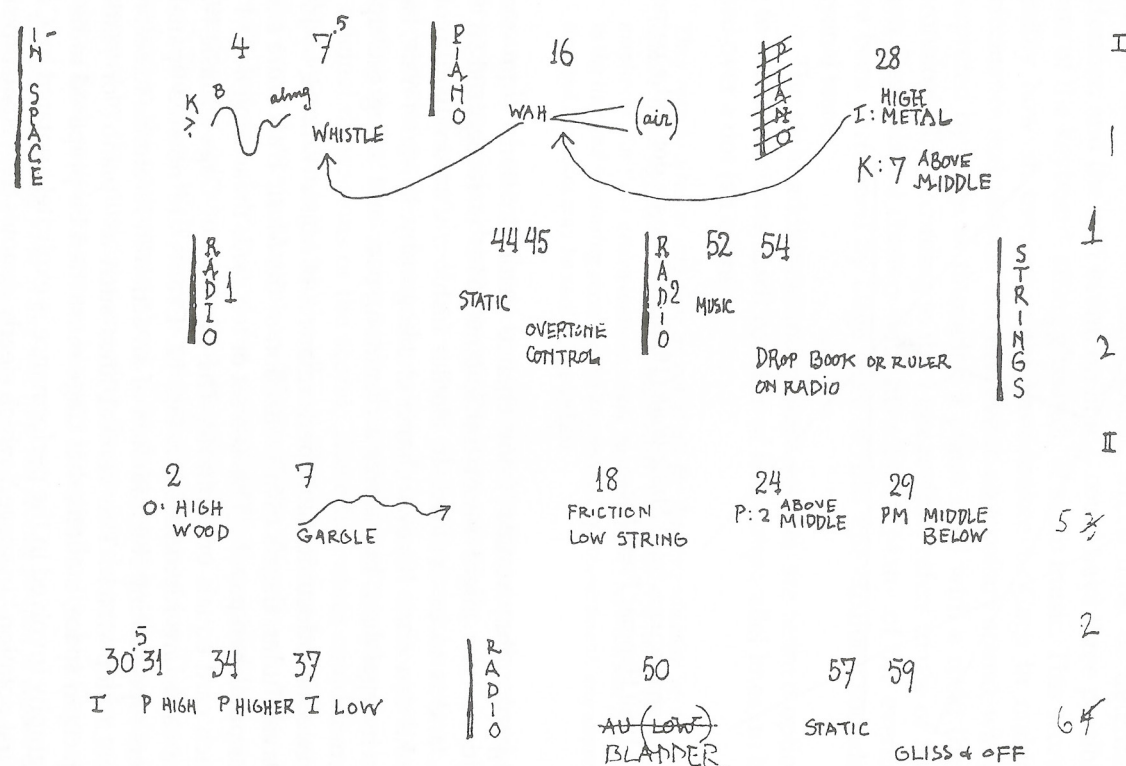


Fig. 6.18: Notas para a interpretação de *Music Walk*, 1958, de John Cage, pelo próprio autor [2 cartões].

[rubber] 0 go to radio  
 .213 static 6  
 quickly to piano  
 .247 ] snap pizz (2 stgs.) 10  
 .252 ] rubber gliss (low) 1  
 [long] put rub. on SB step  
 sound  
 1. go to radio  
 .298 speech 3  
 [go off]  
 [rub on SB] 2 at piano stick  
 air, guinea buzzer  
 .125 air + guinea 3  
 .215 stick on rubber 10  
 (on SB)  
 .298 buzzer 2  
 (on metal)  
 3 go to phono  
 .20 music 1  
 quickly to radio  
 .264 kyc, gliss. 8  
 [go off]  
 4  
 [OFF] (shoe squeaker)  
 [come in opposite]

Fig. 6.19: Notas para a interpretação de *Music Walk*, 1958, de John Cage, por David Tudor [1ª página].

A notação de *Music Walk*, devido à sua indeterminação, serve também como meio para a construção de partituras — um processo composicional que é entregue ao intérprete para ser ele a construir a sua própria notação. A partitura indeterminada tem também essa função: a de servir como processo para a construção de diferentes partituras determinadas, uma por cada intérprete. O espectáculo que daqui resultará consistirá num conjunto de percursos que se desenrolarão em simultâneo no espaço performativo, onde cada intérprete constrói a notação da sua própria sequência de acções, sem que esta se relacione com nenhum outro percurso.

Em 1960, *Music Walk* foi adaptado e re-intitulado *Music Walk with Dancers*, numa apresentação que também incluía a interpretação dos bailarinos Merce Cunningham e Carolyn Brown; e em 1962 adaptado para *Music Walk with Dancer* e apresentado em Nova Iorque por Cage, Tudor e o bailarino Jill Johnston. Numa das críticas de *Music Walk with Dancers*, numa apresentação no Hebell Theatre, em 1960, pode ler-se:

It starts with Cage stepping to the footlights and roaring loudly at the audience, whereupon of course a many-voiced echo answers him furiously. Two phonographs play classical music and kitsch simultaneously. The dancers stalk the stage, without meeting one another. A few bars of waltz – they crouch, swinging their legs on the edge of the stage. Cage works continuously at his piano with great concentration as he sinks slowly into [below] the stage floor and then reappears just as calmly. Tudor also returns to the stage. He's lying down under the piano, and gets up only to produce some snarling sounds from a pipe. The stage revolves and the dancers continue to walk through their parts, until the curtain suddenly falled and puts an end to this pointless nonsense. The audience, much to its own surprise, is amused and entertained, and now has time to think about the sense behind the non-sense, a mirror image of this absurd, mechanistic world.

(Oehlmann citado por Brown 2007, 301-302)

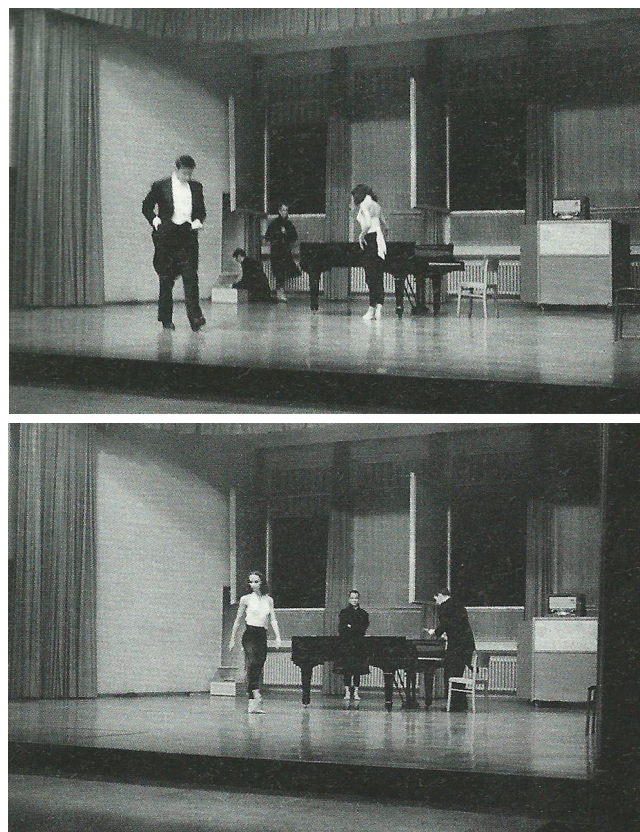


Fig. 6.20: John Cage, *Music Walk with Dancers*; interpretação de John Cage, David Tudor, Merce Cunningham e Carolyn Brown, Friedrich-Wilhelm Gymnasium, Colónia, 5 de Outubro de 1960.

## *Theatre Piece*

*Theatre Piece* foi composta em 1960 e apresentada pela primeira vez nesse ano em Nova Iorque. Este *walk* é talvez o mais complexo de todos devido à dificuldade da interpretação da sua notação indeterminada. A partitura está dividida em 8 partes individuais, uma para cada um dos possíveis 8 intérpretes. Cada uma dessas partes contém uma folha com as instruções detalhadas; 18 páginas não numeradas; e uma folha transparente com diferentes esquadrias espacio-temporais. Cada intérprete deve determinar a partir da sua notação individual uma sequência independente de acções com a duração total de 30 minutos. Para isso, terá primeiro de produzir um conjunto de 20 cartões — cada um com um substantivo ou um verbo que pode ser determinado ao acaso a partir de um dicionário — e virá-los para baixo de maneira a que não se vejam as palavras neles escritas. Cada cartão irá posteriormente corresponder a uma acção relacionada com essa mesma palavra.

Na [figura 6.21](#) pode ver-se a folha que contém as esquadrias espacio-temporais e na [figura 6.22](#) pode ver-se uma das folhas não numeradas. No exemplo reproduzido na [figura 6.22](#) existem 7 acções indicadas pelos números de maior dimensão acima das linhas horizontais, ou seja, os números 3, 9, 16, 8, 15, 7 e 14, respectivamente. Os números de menor dimensão acima das linhas horizontais, e precedidos por um sinal "+", pedem ao intérprete que acrescente o número correspondente de cartões ao seu baralho original de palavras; ou, se precedidos por um sinal "-", que retirem desse baralho o número correspondente em cartões. Por baixo de cada linha horizontal estão números de menor dimensão que podem ser usados pelo intérprete para colocar perguntas sobre como interpretar determinada palavra. Cada pergunta deve ser respondida a partir de uma lista prévia de 20 possibilidades determinadas pelo intérprete. O símbolo "x" indica uma escolha livre.

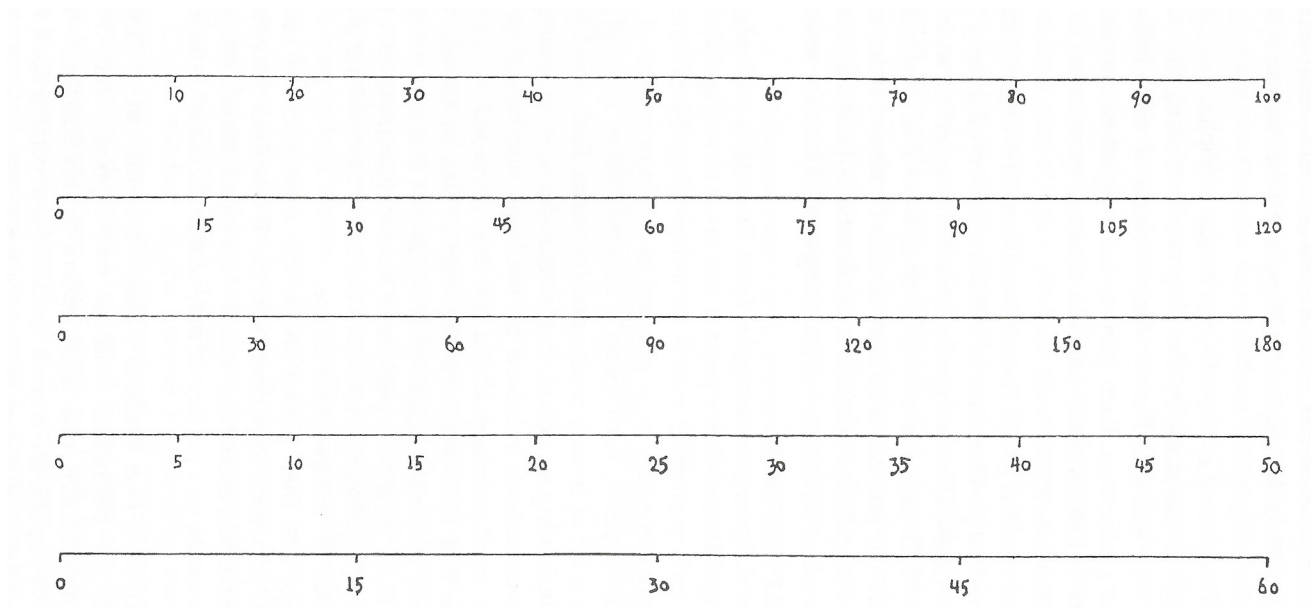


Fig. 6.21: John Cage, *Theatre Piece*, 1960. Página com esquadrias espacio-temporais.

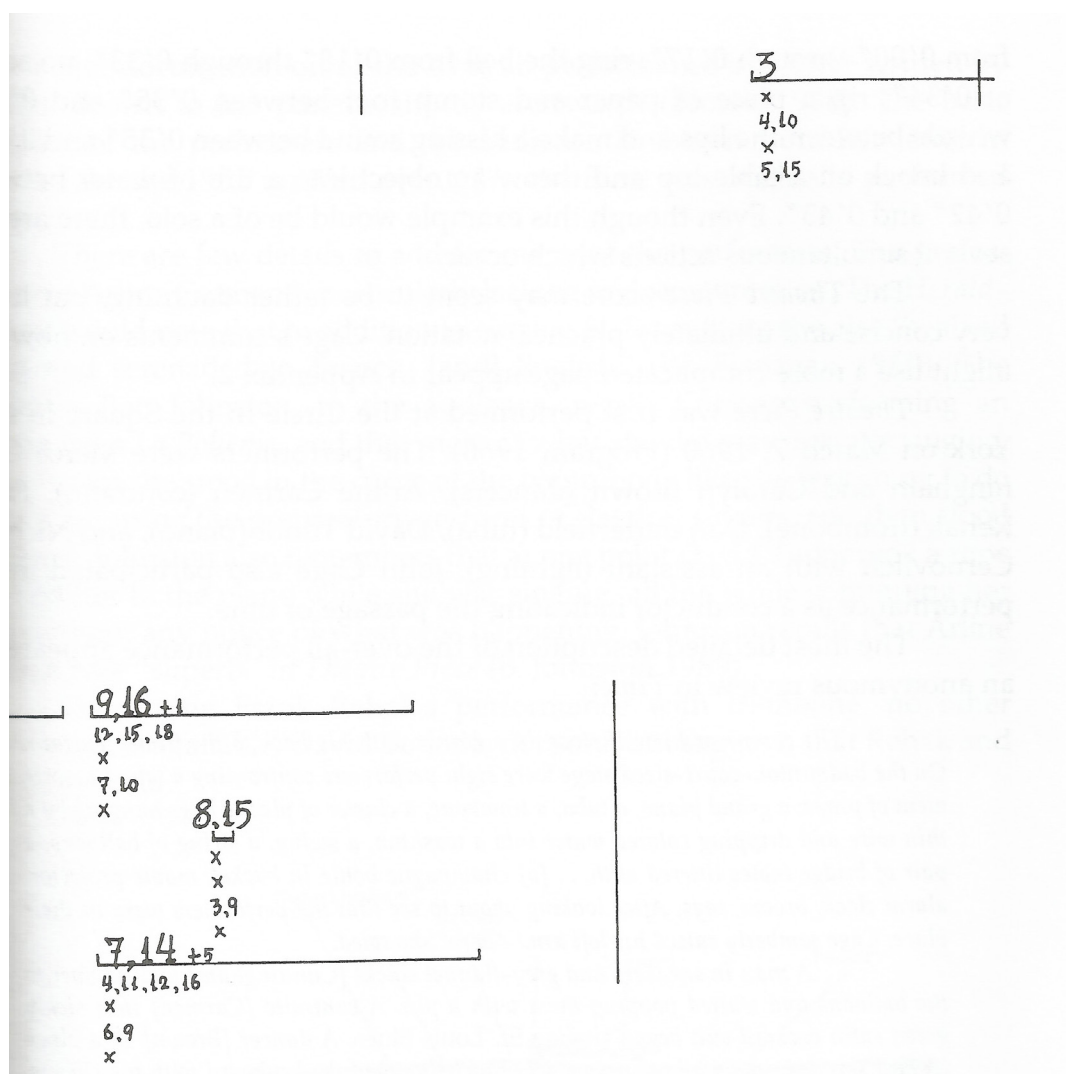


Fig. 6.22: John Cage, *Theatre Piece*, 1960. Uma das 18 páginas não numeradas.



Para melhor se perceber como se pode interpretar a página representada pela figura 6.22, apresente-se o exemplo de Fetterman. Imagine-se que se "descobrem" estas palavras quando o intérprete vira os cartões que correspondem aos números de uma das suas páginas:

3 - campainha

9 - papel

16 - bater

7 - apito

14 - assobio

8 - mesa

15 – salpico

Depois de sobreposta a folha transparente, escolhendo-se uma das esquadrias espacio-temporais, a página pode então ser interpretada da seguinte maneira, como nos explica Fetterman: nenhuma acção até aos 17 segundos; tocar uma campainha entre os 18" e os 33"; nenhuma acção até aos 34"; rasgar uma folha de papel e bater o pé entre os 35" e os 49"; produzir um som num apito e assobiar entre os 35" e os 53"; bater numa mesa e atirar um objecto para dentro de uma banheira com água entre os 42" e os 43" (Fetterman 1996, 107-108).

Cada intérprete tem à sua disposição 18 páginas semelhantes a esta, mas com outros números e outros intervalos de tempo, páginas essas que poderá interpretar por uma qualquer ordem. Deste modo, cada intérprete deverá repetir o processo exemplificado por cada uma das páginas que tem à sua disposição, chegando a uma sequência total de acções com os seus respectivos tempos e durações. Trata-se de um processo semelhante ao de *Music Walk*, em que a função da partitura passa pela construção de uma nova notação determinada pelo intérprete. Como explica Cage:

The *Theatre Piece* carries this kind of activity up to an abstract point, because none of the things to be done are verbalized. But what an actor will do in a given time space is up to him. He follows my direction (...) and puts verbs and nouns on cards. He conceals the order from himself by shuffling the cards. Then he lays them out

so he can tell which is one and which is two, up to twenty. Reading the numbers, which are the only things which are in my score, he will be able to make a program of action just as I made one for the *Water Walk*. And if he did it as I did it he would, I know, arrive at a complex situation. But what people tend to do is to get ideas of what they will think will be interesting and these, of course, are a limited number of things, because their imaginations are lazy, and they do fewer things rather than more and they are satisfied to do one thing over an inordinately duration. When I was writing the *Theatre Piece* I started out in terms of process, just overlaying these things and taking measurements, and I went far enough with that concept to put it on paper, but not to specify verbally. I left that up to the performer.  
(Cage in Kostelanetz 2003, 114)

Na estreia de *Theatre Piece*, em *Circle In the Square*, em Nova Iorque, a 7 de Março de 1960, participaram Merce Cunningham, Carolyn Brown, Arline Carmen, Frank Rehak, Don Butterfielf, David Tudor, Nicholas Cernovich e Richard Nelson. Numa das críticas ao espectáculo, publicada em *Time*, pode ler-se:

The composer himself stood in a corner with his back to the flimsy curtain. On the badminton-court-sized stage were eight performers confronting a weird assortment of props: a grand piano, a tuba, a trombone, a cluster of plastic bags hanging by a thin wire and dripping colored water into a washtub, a swing, a string of balloons, a pair of bridge tables littered with (...) [a] champagne bottle in bucket, movie projector, alarm clock, broom, toys. After looking about to see that the performers were in their place, Cage somberly raised his left arm. "Zero!" he cried. (...) A man in sneakers and grey-flannel slacks [Cunningham] walked over to the balloons and started popping them with a pin. (...) Black leotard [Brown] read a newspaper while marking time to the wail of a trombone [Rehak] by flipping a garbage can with her foot. The men at the bridge tables [Cernovitch and assistant] popped the champagne bottle, threw streamers and lighted sparklers. (...) At 29, a black-cloaked figure [Cernovitch or assistant] stalked across the stage bearing an American flag.  
(Fetterman 1996, 108)

Tal como descrito na crítica acima, e tal como em *Music Walk*, *Theatre Piece* permitia que não apenas um mas 8 actores interpretassem várias sequências de acções, passeando entre objectos que iam usando e manipulando de acordo com as suas determinações prévias de palavras e a sua correspondente adaptação à notação indeterminada de Cage. Carolyn Brown recordou assim a sua sequência:

I did all kinds of crazy things: opened a magnum of champagne and poured a glass and gave it to a man in the audience (who was scared to take it for a minute); played a Basie jazz record and “improvised” jazz; put a clothes line of leotard, tights, toe shoes, leg warmers into the piano and played my piece *Isis* (the only piece I still remembered from childhood piano lessons) with great *bravura*; opened an umbrella filled with confetti over the trombone player; waltzed around giving away tiny *real* yellow roses; jumped rope with musical jump rope; read lines from Dostoevsky; put the huge bell of the tuba on my head and turned around slowly (that got huge applause! It was the tuba player’s idea, and what a good one!) wore a wild mask (of Remy’s) and played flute; put on a huge red button which said SAM on it [our cat’s name]; sat on a swing and “swang” (haha) and then cut it down, etc., etc., etc.

(Brown 2007, 265)

Várias apresentações se sucederam, ao longo da década de sessenta, onde se destacam a apresentação no Japão, em Outubro de 1962, com interpretação de Cage e Tudor; e outra em Nova Iorque, no Annual New York Avant-Garde Festival, em Setembro de 1965, onde participaram Charlotte Moorman, Allan Kaprow, Philip Corner, James Tenny, Gary Harris, Takehisa Kosugi e Nam June Paik. Michael Smith descreveu para o Village Voice alguns pormenores deste último espectáculo, onde dá conta de alguns momentos divertidos, nomeadamente o momento em que Charlotte Moorman simulou que tocava violoncelo no corpo de Nam June Paik, a manipulação de alguns objectos por parte de Paik (um pequeno buda, um robot, duas bombas, entre outros), e ainda um outro momento onde um piano é destruído (Fetterman 1996, 113).

Embora *Theatre Piece* possa parecer um *happening*, sobretudo do ponto de vista do espectador, devido à multiplicidade de acontecimentos que ocorrem em simultâneo e à sua interpretação dispersa por vários actores, trata-se ainda assim de um *walk*, tal como já se definiu, uma vez que a sua notação pede a cada um dos intérpretes a execução sucessiva e individual de diferentes tarefas. Para além disso, e apesar de ser o mais complexo dos *walks*, *Theatre Piece* concentra-se ainda naquilo que se denominou anteriormente por teatralização do objecto, onde as várias acções, e quase sempre bastante curtas, pedem a utilização e a manipulação de diferentes objectos.

## *Dialogue*

*Dialogue* é o último dos *walks* concebidos por Cage, uma obra sem notação e sem data, mas muitas vezes interpretada e sempre por dois intérpretes: Cage e Merce Cunningham. Não se sabe ao certo quando *Dialogue* foi composta e ainda que existam seis documentos diferentes relativos à peça, que se podem encontrar nos manuscritos não publicados de Cage, nenhum tem data. Um dos manuscritos pertence ao arquivo de Cage da Northwestern University e está numa pasta com diversos materiais e com o rótulo “Pre-1976”. Os outros cinco manuscritos fazem parte da colecção privada do autor e estão num envelope com o título “ca. 1978”, o que ainda assim deixa perceber em que altura *Dialogue* pode ter sido produzida. Existem ainda registos no arquivo de Merce Cunningham que apontam para diversas interpretações de *Dialogue* entre 1970 e 1985.

Os seis documentos encontrados parecem ser, na verdade, o resultado completo ou parcial de seis interpretações diferentes que tiveram origem numa ideia de obra que nunca foi materializada em partitura ou que eventualmente se perdeu. Ainda assim, são estes seis documentos que permitem perceber como foi a sua concretização interpretativa, ajudando ainda a identificar a peça como um *walk*. Tal como em todos os *walks* de Cage, os seis documentos relativos a *Dialogue* contêm as habituais listas de acções que envolvem a manipulação de vários objectos e diferentes posições no espaço que dão a entender que o mesmo foi mapeado. Não se sabe se estas listas tiveram origem numa notação com a técnica “desenho por pontos”, como em *Music Walk*, ou numa notação com números, como em *Theatre Piece*, mas não parece haver dúvidas de que partilha as mesmas características de um *walk* no que à sua interpretação diz respeito. A [figura 6.23](#) apresenta a edição de Fetterman de um desses documentos, na qual se pode ver em primeiro lugar os diferentes elementos necessários para a interpretação de *Dialogue*, seguidos da sequência de acções e sua respectiva localização no espaço.

Numa entrevista com Fetterman, Cunningham recorda-se da ideia do espectáculo e de algumas interpretações:

The “dialogue” was simply two people doing what they were doing. (...) It often started with him [Cage] on stage left, and I would be on stage right. We both would independently figure out how long — say for five minutes or fifteen minutes or three minutes or something like that — to do so many things in an hour. We would start our watches together. I made lists always, because otherwise I wouldn’t remember what I was supposed to do, so I had to have some kind of stand on which I had the piece of paper and my watch. I would do a dance, then come back and see what the next thing was. In several of them I made a piece, *Fifty Loops*, which was a solo thing for me which was originally made for television, where I did a series of poses, really, which are almost static, almost in one position; and I made them so I could do them over a long, long period of time or do them quicker or starter and shorter.

(Cunningham in Fetterman 1996, 121)

A descrição de Cunningham, em comparação com o documento de Cage apresentado na [figura 6.23](#), dá a entender que as acções de ambos podiam ser bastante distintas, no sentido em que Cunningham parecia interpretar algumas peças suas, enquanto Cage interpretava um *walk* com todas as suas características. O que Cunningham fazia não parecia então ser a interpretação de um *walk*, mas a interpretação de uma sua coreografia, ou mais do que uma, associada a um *walk* de Cage. Talvez seja este aspecto que faz de *Dialogue* uma obra especial dentro do género. Não só por ter sido sempre interpretada pela dupla Cage-Cunningham, mas também porque a sua performance parece de certo modo integrar o trabalho de Cunningham enquanto coreógrafo e bailarino numa das formas teatrais idealizadas por Cage, fazendo de *Dialogue* uma espécie de “Walk with Cunningham”. Apesar de Cunningham não se recordar de acções que envolvam a manipulação de objectos, a sua interpretação encaixa na perfeição nas características formais de um *walk*, o que fica bem demonstrado pela sua constante elaboração de listas em todas as suas interpretações da peça. Essas listas, como o próprio afirma, eram também levadas para palco de modo a que Cunningham pudesse seguir, individualmente e em sucessão, cada uma das suas tarefas. Ora, é exactamente esta última característica que consegue relacionar a peça *Dialogue* a um *walk*, distinguindo-a de qualquer outra forma teatral.



[DIALOGUE]

[Preliminary Notes]

Dog Mask downstairs

No mask 33–64

Coffee pot

Make 3 copies (up & downstairs & kitchen)

8 objects (9 posts)

Identify the objects

Practice the sounds

3 o	6 o	9 o
2 o	5 o	8 o
1 o	4 o	7 o

answering telephone (reading I) (Chanting IV) (no mask)

Read 4 times 2, 4, 2 [3?], 5

Chant once 1

1st Reading	=	24"	Page 42	4th & 5th stanzas
2nd "	=	16"	Page 34	6, 7, 8, & 9th "
3rd "	=	32"	Page 29	(last 2 stanzas)
4th "	=	[?"]	Page 41	(last stanza & first 4 of pg. 42)
Chant	=	First column pg. 25	at 45"	

Drinking with throat mike (no mask)

Beer, tea, water

Door Sd. at top of stairs

Whistles (10)

[Performance Score]

Move object 1 to Post 9 without mask.

Go to Bar & drink water (with throat mike).

Start coffee pot without mask.

Repeat coffee pot with Dog mask (empty pot & flush with cold water before plugging in).

Make cup of tea. (Remove mask) downstairs.

Whistle #10 (upstairs).

Move object 5 to Post 1.

Go upstairs (wearing Dog mask) & make door noises.

(Leave [Dog] Mask upstairs and stay there.)

Whistle #6 (upstairs).

Drink some tea.

Fig. 6.23: John Cage, *Dialogue*, sem data. Uma página da notação não publicada.

Ainda assim, não se poderá restringir a definição de *walk* a esta característica única, uma vez que todas as outras suas características espelhadas na sua forma de notação — algo que *Dialogue* não tem ou se desconhece — permitem não só descrevê-la e entendê-la de modo mais preciso, como distingui-la de outras formas performativas, nomeadamente do *happening*. Ainda que ambas tenham origem no que se designou por teatralização do objecto, a primeira divisão que se pode estabelecer entre um *walk* e um *happening* diz respeito à implementação do acaso e indeterminação. A composição do *happening* pode ou não ser construída a partir de operações de acaso, enquanto que a composição do *walk* parte sempre de operações de acaso, e quase sempre estendidas ao intérprete, estabelecendo-se assim como a mais indeterminada das formas de notação. A segunda divisão perceptível entre *happening* e *walk* parece ser estabelecida por aquilo que designo por *veículo representacional base* de cada uma das suas formas de notação. De um lado, sobrevém a *linguagem* estreitamente relacionada com o *happening*, numa vertente mais descritiva; e do outro, *os números e os desenhos* (mais gestuais ou mais geométricos) estreitamente relacionados com o *walk* e que implementam um sistema operativo, por correspondência entre símbolos e acções, pedindo um desempenho iterativo de sucessivas tarefas. A terceira e última divisão diz respeito ao tipo de *estrutura* de cada forma de partitura. O *happening* parte da *colagem de várias situações em simultâneo*, sendo por isso a sua notação construída por cenas e actividades a partir de uma *estrutura múltipla, não-linear*. Já a notação do *walk*, sendo construída por *várias acções em sucessão* a partir de uma receita produzida ao longo de um percurso, tem uma *estrutura linear*, estilo lista ou mapa. De notar ainda que o facto de o *walk* ter uma estrutura linear não implica necessariamente que não possa compreender acções simultâneas executadas por vários intérpretes ao mesmo tempo, tal como no *happening*. A diferença está no modo como se estrutura essa simultaneidade, ou seja, a partir da junção de várias cenas ou situações onde actuam um ou mais intérpretes, no caso do *happening*; ou, pelo contrário, como no *walk*, a partir de uma estrutura sequencial de acções, distribuída por um ou mais intérpretes que actuam continua e paralelamente.



## 7. A Origem do Event

*Event scores are poetry, through  
music, getting down to facts.*  
George Brecht

Os cadernos de George Brecht, escritos entre o verão de 1958 e o outono de 1959, durante os cursos de Cage onde participou, agora publicados como *Notebooks I, II, III*, datam o dia 24 de Junho como a sua primeira aula. A última nota de Brecht deste primeiro dia é uma citação de Cage: "events in sound-space", uma definição de música que destaca a acção e a experiência no tempo e no espaço. Este conceito não só iria ser fundamental para Brecht, como intitularia a maioria do seu trabalho enquanto *events*. Brecht explica, a partir da importância de Cage, a origem e a amplitude do conceito:

[Cage] was the great liberator for me. (...) I tried to develop the ideas that I'd had during Cage's course and that's where my events come from. I wanted to make music that wouldn't only be for the ears. Music isn't just what you hear or what you listen to, but everything that happens... Events are an extension of music.

(Brecht citado por Ouzounian 2011, 109)

Na sua origem, a partitura do *event* parte também da sua relação musico-teatral entre acção e objecto, muito idêntica à interacção que tinha motivado o *happening* e o *walk*, para depois se estender a todo o tipo de acções e acontecimentos quotidianos, prescritos a partir de uma notação exclusivamente textual, geralmente breve, composta por proposições, propostas ou instruções.

Nas suas primeiras composições, produzidas para a aula de Cage, Brecht usava baralhos de cartas ou pequenos cartões como partituras, numa espécie de jogo proposto aos intérpretes para que estes desempenhassem uma série de acções: manipulação de vários instrumentos e/ou objectos a partir de instruções impressas em cartões coloridos (confetis) que eram lançados pelos intérpretes para uma grelha no chão (*Confetti Music*, 1958); manipulação de rádios — aumentando, diminuindo o volume ou mudando de estação — a partir das instruções impressas nos cartões colocados ao lado de cada rádio (*Candle Piece for Radios*, 1959); interacção com vários objectos ou produção de sons vocais de acordo com o número e naipe da carta que saía ao acaso a cada intérprete (*Spanish Card Piece for Objects*, 1959; e *Card Piece for Voice*, 1959-60).

As operações de acaso propostas por Cage estendiam-se agora aos intérpretes. Em *Mallard Milk* (1961), por exemplo, Brecht pede ao intérprete-leitor que se mantenha em silêncio até que o primeiro som seja produzido e só depois de contar até 2, 4 ou 6 pode começar a ler; e pede a todos os outros intérpretes que encontrem ao acaso um esquema de contagem para determinar a altura em que devem produzir sons nos instrumentos e objectos. Deste modo, Brecht empregava operações de acaso para a construção das suas partituras que, por sua vez, se constituíam como um jogo para os intérpretes. Por outras palavras, Brecht tinha proporcionado uma partitura, a partir do acaso, que se estabelecia como um sistema de deixas casuais.

As peças de Brecht começaram também a explorar o instrumento musical não apenas como um simples meio para produzir sons, mas como um normal objecto ao qual se podia atribuir diversas finalidades. Da mesma maneira, outros objectos, como utensílios, brinquedos e peças de mobília, podiam ser vistos como instrumentos musicais. As funções de instrumento e objecto muitas vezes invertiam-se. O piano podia ser visto como um enorme objecto de madeira, assente em pernas com rodas, cujo mecanismo interior e teclado, essencial à produção sonora, podia ser totalmente ignorado. Tal como Cage já tinha feito em *Water Music* (1952), pedindo ao intérprete que baralhe cartas e reparta sete para dentro do piano. No caso de Brecht, o interior do piano podia ser usado para colocar peças de madeira (*Incidental Music*, 1961), ou o seu tampo podia ser usado para pousar uma jarra de flores, como em *Piano Piece*, de 1962 (Fig. 7.1). E não só o piano, talvez o mais usa-



do, mas tantos outros instrumentos como nas peças *Flute Solo*, de 1962, uma peça que pede ao intérprete para montar e desmontar uma flauta, ou em *Solo for Violin, Viola, Cello or Contrabass*, também de 1962 (Fig. 7.3), que pede ao intérprete para polir o instrumento.

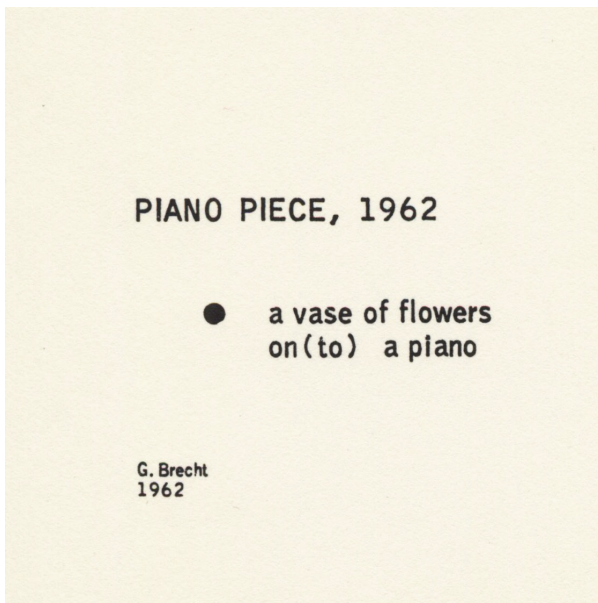


Fig. 7.1: George Brecht, *Piano Piece*, 1962 [partitura].

Fig. 7.2: Interpretação de *Piano Piece*, 1962, de George Brecht [fotografia].

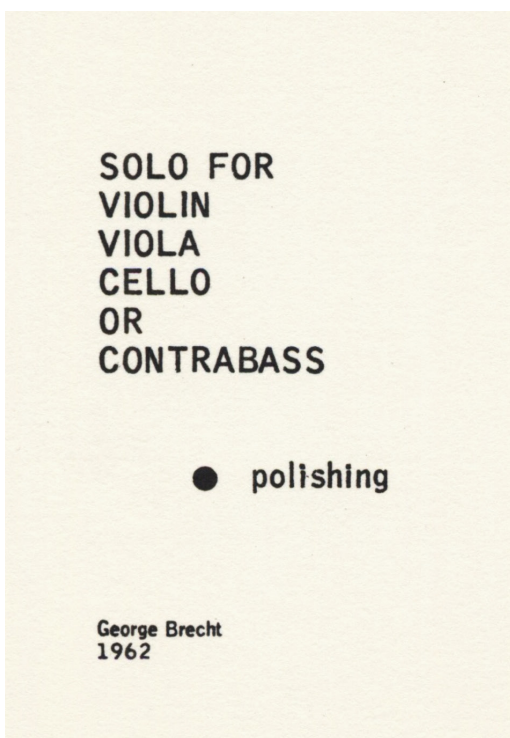


Fig. 7.3: George Brecht, *Solo for Violin, Viola, Cello or Contrabass*, 1962 [partitura].

Fig. 7.4: Interpretação de *Solo for Violin, Viola, Cello or Contrabass*, 1962, de George Brecht [fotografia].

À medida que Brecht ia produzindo as suas peças, ia separando cada uma das tarefas num só cartão até cada *event* ser apenas um só acontecimento ou uma só acção. Para além disso, as suas partituras também se tornavam cada vez mais indeterminadas, ou seja, mais abertas no que respeita à sua interpretação, pois as suas instruções compostas por frases eram agora substituídas por simples palavras. A partitura de *Three Aqueous Events* (1961) é apenas composta por 3 palavras: “ice”, “water” e “steam”, o que possibilita um leque variado de respostas. A realização de Brecht consistiu em colocar um copo de água junto a um quadro branco no qual as palavras “ice” e “steam” estavam escritas nos cantos superiores esquerdo e direito respectivamente; já a interpretação de Kaprow passou por fazer um chá gelado. Brecht chegou ainda a reduzir o seu *event* a uma só palavra, como no caso de *Word Event* (1961), constituído apenas pela palavra “exit”, um dos *events* preferidos do movimento Fluxus e normalmente interpretado no final dos seus festivais.<sup>12</sup>

Brecht não fez mais do que isolar cada unidade estrutural das partituras de Cage. A composição *Drip Music* (1959-62) é talvez o maior exemplo, pois Brecht isola uma das acções de *Water Music* (1952) de Cage, peça em que é pedido ao intérprete que verta água de um recipiente para outro (Figs. 7.5–7.8). Enquanto que Kaprow preferia recriar experiências mais complexas com multiplicidade e simultaneidade de situações, a partitura do *event* de Brecht isola simples acções ou ocorrências quotidianas. Ao concentrar-se em pequenas acções quotidianas que acontecem em todo o lado e em qualquer altura, Brecht usa a partitura textual como uma espécie de moldura que enquadra a acção diária, nomeando e isolando a experiência perceptiva. Liz Kotz denomina estas simples ocorrências quotidianas como “*readymades* perceptivos”, fazendo alusão à relação entre o *readymade* de Duchamp e a percepção ao longo de um período de tempo proporcionada por Cage. Nas palavras de Kotz:

[T]he readymade provide a model to move from the aesthetics of dispersion and chance juxtaposition of Brecht’s earlier scores toward a simple linguistic structure

---

12 Dick Higgins também produziu nesta altura alguns *events*, em tudo idênticos aos de Brecht, onde se destaca a série *Danger Music*, cuja notação consistia em frases curtas ou simples palavras: “Hat. Rags. Paper. Heave. Shave.” (*Danger Music Number Two*, 1961); “Work with butter and eggs for a time.” (*Danger Music Number Fifteen (for the Dance)*, 1962); “Scream! Scream! Scream! Scream! Scream! Scream!” (*Danger Music Number Seventeen*, 1962).



focusing attention on existing things. Brecht's transfer of this strategy from the manufactured object to the temporal perception occurs, as Maciunas suggests, via Cage: as Brecht would cryptically comment in a 1967 interview, "Duchamp is alone is one thing, but Duchamp plus Cage is something else [sic]". (Kotz 2001, 85)

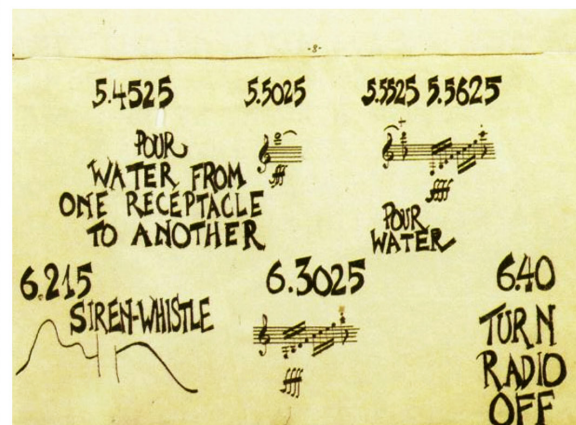
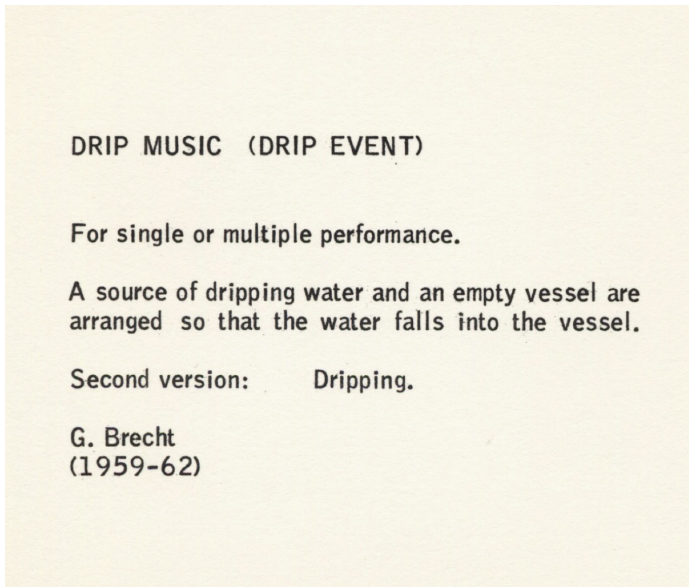


Fig. 7.5: [partitura em cima] George Brecht, *Drip Music*, 1959-62; Fig. 7.6: [fotografia em cima] Interpretação de *Drip Music*, 1959-62, de George Brecht, por George Maciunas, Festum Fluxorum, Dusseldorf, 1963; Fig. 7.7: [fotografia em baixo] Interpretação de *Drip Music*, 1959-62, de George Brecht, pelo autor, Douglass College, 1963; Fig. 7.8: [partitura em baixo] John Cage, *Water Music*, 1952, detalhe da partitura.

A partitura de *Time-Table Music* (1959), composta na aula de Cage, é impressa num só cartão que indica uma estação de comboios como espaço performativo, e na qual os horários dos comboios servem para distribuir as acções pelos intérpretes (Fig. 7.9). Mais tarde, em 1961, Brecht reformula esta partitura e intitula-a como *Time-Table Event* (Fig. 7.10), uma peça que já não parece dirigir-se aos intérpretes especificamente e na qual já não é pedido que estes produzam sons numa estação de comboios, baseando-se em números encontrados ao acaso no horário, mas parece antes dirigir-se directamente ao espectador para que este observe o que se passa à sua volta durante 7 minutos e 16 segundos. Brecht apenas emoldurou um segmento de tempo enquanto obra de arte, tal como Cage tinha feito com 4'33" (1952).

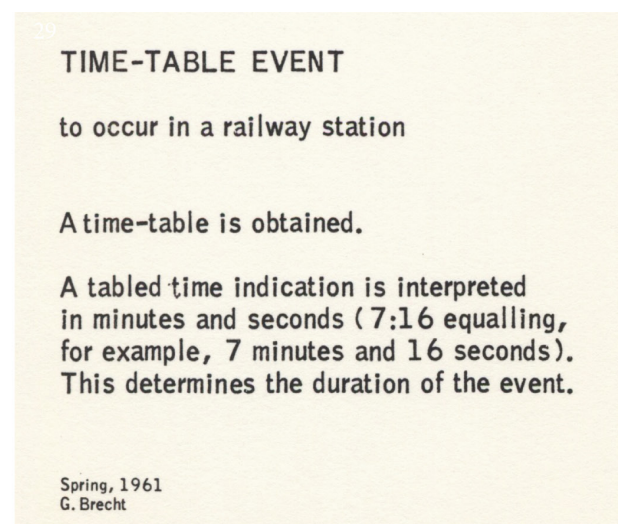
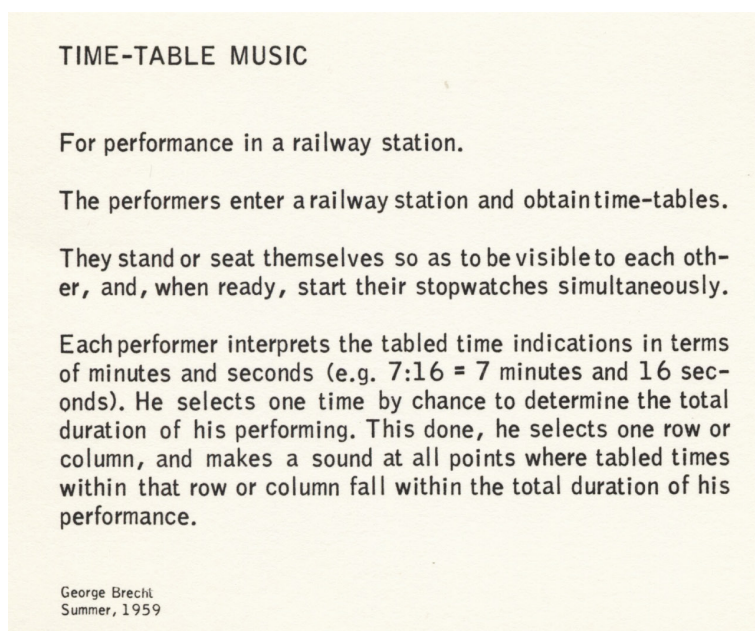


Fig. 7.9: George Brecht, *Time-Table Music*, 1959.  
Fig. 7.10: George Brecht, *Time-Table Event*, 1961.

Mais tarde, o termo *event* iria ser adoptado por todos os artistas pertencentes ao grupo Fluxus, iniciado por George Maciunas, e as suas partituras publicadas em colecções de três distintas formas: escritas à mão ou impressas em cartões e colocadas dentro de uma caixa, mais conhecidas por *Fluxuskits*, destacando-se *Water Yam* de Brecht; em livro ou panfleto, normalmente como colecção de partituras de *events* de um só artista (bons exemplos são *Grapefruit* de Yoko Ono ou a colecção *Great Bear Pamphlets* que Higgins publicou na sua editora Something Else

Press); ou ainda impressas em grande formato numa colecção de *events* de vários artistas. A publicação destas partituras ajuda a lançar um efeito ambíguo. Por um lado, são formas de notação que pedem uma interpretação ao vivo, resultando num espectáculo. E, por outro, podem ser entendidas como um objecto independente, constituindo-se como uma forma poética, como bem defende Liz Kotz no seu livro *Words to Be Looked At*. O *event* pode, de certa maneira, ser uma partitura directa para o leitor-espectador; a sua notação nem precisa de ser realizada, funciona por si só enquanto poesia. Não deixa pois de ser pertinente a ideia de que estas obras, para além de se inscreverem na sua origem como partitura que exige uma sua realização, sejam ao mesmo tempo um trabalho estreitamente relacionado com a linguagem e por isso precursor de muitas proposições linguísticas que viriam a motivar a arte conceptual.<sup>13</sup>

### 4'33" e 0'00"

4'33", também conhecida como *peça silenciosa*, foi composta em 1952, em Black Mountain College, no mesmo ano de *Untitled Event* e de *Water Music*. De facto, o ano de 1952 viria a confirmar-se como um ano crucial para Cage, visto que as obras que compôs em 1952 não só iriam conseguir alargar o seu espectro performativo e artístico, como também iriam possibilitar o desenvolvimento de novas formas teatrais com enorme repercussão em toda a arte americana. 4'33" é composta por 3 andamentos, cada um com durações diferentes — (1) 30 segundos, (2) 2 minutos e 23 segundos e (3) 1 minuto e 40 segundos, respectivamente — que somadas lhe dão o título. A primeira versão da notação de 4'33" contém apenas rectas verticais que marcam o início e o fim de cada um dos andamentos. Não existe mais nada para além das rectas, o espaço entre o início e o fim dos andamentos é totalmente vazio. Cage não tinha prescrito qualquer acção ou qualquer som. As rectas verticais da sua partitura sugerem uma clara associação da sua obra com os *White Paintings*

---

13 A este propósito leia-se o ensaio de Julia Robinson "From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s" in *October* 127 (Winter, 2009): 77-108.



(1951) de Robert Rauschenberg, pois as rectas de Cage são uma espécie de tradução dos cortes entre as telas em branco de Rauschenberg. A inspiração de *White Paintings* não foi sequer negada por Cage, embora já pensasse na sua peça silenciosa desde 1948 e falado sobre a sua ideia em alguns textos escritos ainda antes de 1951. Na explicação do próprio Cage:

I was thinking of it, but felt that I would not be taken seriously, and so I reframed from doing it. (...) But when Bob did the empty canvases, I had the courage to take the path, come what may.

(Cage citado por Fetterman 1996, 71)

Depois do branco de Rauschenberg, vinha o silêncio de Cage. Cage tinha finalmente ganho coragem e composto *4'33"*. A peça foi estreada em 1952, no Maverick Concert Hall, em Woodstock, Nova Iorque, e interpretada por David Tudor que se sentou ao piano, accionou um cronómetro e apenas abriu e fechou o tampo do piano no início e no final de cada andamento, sem tocar uma única nota. Cage não tinha prescrito qualquer som na sua notação porque queria chamar a atenção do público, partindo intencionalmente do vazio notacional, para todos os outros sons não intencionais que estavam a ser produzidos. Cage recordou assim a estreia de *4'33"*:

There's no such thing as silence. What they thought was silence, because they didn't know how to listen, was full of accidental sounds. You could hear the wind stirring outside during the first movement. During the second, raindrops began patterning the roof, and during the third the people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked and walked out.

(Cage in Kostelanetz 2003, 69)

O silêncio não existe, o som está sempre presente ainda que não lhe prestemos atenção. A partir daqui, Cage começava definitivamente a sublinhar a sua arte como forma de aceitação. Cage não impôs, nem escolheu, e muito menos organizou determinados sons, aceitou-os simplesmente, tal como eles naturalmente acontecem. Cage tinha construído uma obra “vazia” para que tudo o resto a pudesse “preencher”.

Queria que o público, tal como ele, aceitasse a música que já acontece, em vez de ouvir, ou ficar na expectativa de ouvir, algo imposto por um autor. Mas *4'33"* não nos fala só de silêncio. Ao mesmo tempo que funciona como uma moldura duracional de sons não-intencionais, aponta também para os gestos teatrais do seu intérprete. E não parece existir nada mais teatral do que um músico subir a um palco para não tocar absolutamente nada. A própria presença da partitura, ainda que “sem notação”, e colocada na estante do piano, acaba também por funcionar como uma espécie de adereço teatral. Para além disso, a total ausência de som proveniente do piano, tal como estamos habituados a ouvi-lo, e a quase inexistência de acção vêm também ajudar a realçar o início da tendência de Cage para a inclusão de momentos performativos extra-musicais. Na verdade, *4'33"* nem precisava de ser interpretada por um músico, pois este nem tem de tocar, bastaria um qualquer intérprete. Claro que quando Cage a idealizou pela primeira vez e quando a concretizou estava a pensar numa composição musical, chamando a atenção para todos os sons que nos rodeiam, mas ao longo do tempo foi percebendo a potencialidade e o alcance da sua obra.

Em 1960, Cage produz uma nova versão notacional para *4'33"*, passando de uma notação gráfica, espacio-temporal, para uma notação puramente textual. Nessa partitura, reproduzida na [figura 7.11](#), pode ler-se a palavra *TACET* por baixo da indicação de cada andamento e uma nota de Cage que dá conta da primeira apresentação da peça, acrescentando ainda que esta pode ser interpretada por qualquer instrumentista e ter qualquer duração. Há dois pontos fundamentais para a análise desta versão. Primeiro, não poderá ser indiferente a Cage o facto de alguns artistas, nomeadamente alguns dos seus alunos da The New School for Social Research, já terem começado a produzir peças com este tipo de notação, sendo disso maior exemplo a partitura do *event*. E segundo, o facto de o termo *TACET* ser usualmente usado em obras musicais para grupos instrumentais para indicar que um instrumento ou naipe (conjunto de instrumentos) não toca naquele andamento; uma indicação que *só acontece* quando efectivamente esse andamento existe e quando existem outros naipes e outros instrumentos a interpretá-lo, ou seja, quando há outros músicos a tocar, quando há, em suma, outra música para se ouvir. *TACET*

só pode ser usado como parte de um conjunto e nunca isoladamente. Este segundo ponto é crucial. Cage encontrou, a partir de uma notação puramente textual, em tudo idêntica à do *event*, uma forma de indicar ao intérprete da sua peça para não fazer nada, ao mesmo tempo que chama a atenção desse mesmo intérprete que está a ouvir e que existem outros sons a acontecer. E não só chama a atenção do intérprete, mas de qualquer um que leia a sua notação.

I

TACET

II

TACET

III

TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMEN

JOHN CAGE

Copyright © 1960 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016, U.S.A.

Fig. 7.11: John Cage, versão textual da partitura de 4'33", 1960.

É de realçar ainda que a partitura do *event*, na qual 4'33" pode muito bem ser incluída, não só funciona para o actor ou músico que a interpreta, não sendo por isso apenas um meio para chegar a um fim, mas pode apresentar-se também enquanto obra por si só, disponível a qualquer leitor e por isso um fim em si mesmo. 4'33" torna-se assim uma espécie de epicentro da sua obra e a mais importante, uma obra a partir da qual todas as outras erradiam. Como sublinha Cage: "the most important piece is my silent piece. (...) I always think of it before I write the next piece" (Cage in Kostelanetz 2003, 69).

Dois anos após ter produzido a versão textual de 4'33", Cage compõe 0'00" (1962) com dedicatória a Yoko Ono e Toshi Ichiyanagi. A sua notação, também puramente textual, pede ao intérprete que execute uma acção e a amplifique. Numa primeira versão, não publicada, apenas um simples rascunho escrito num papel japonês, pode ler-se:

To reveal:  
0'00" For Yoko Ono and Toshi Ichiyanagi  
In a situation having maximum amplification  
or none (or both) act etc.

No entanto, na versão publicada da partitura (Fig. 7.12), Cage acrescenta algumas notas: a acção não deve ser interrompida; deve cumprir um dever para com os outros; não se deve repetir noutras apresentações da peça; não pode corresponder à interpretação de uma composição musical; e deve ser executada sem que se lhe preste demasiada atenção. Cage acrescenta estas notas sobre o tipo de acção que pretende, ao mesmo tempo que escreve logo no início da partitura que esta pode ser interpretada por qualquer pessoa e de qualquer maneira. Cage acrescenta ainda que a primeira apresentação da peça foi a escrita da própria notação, uma acção interpretada pelo autor, e perante um público, a 24 de Outubro de 1962, em Tóquio, no Japão.

Numa outra apresentação da peça, em 1965, na Universidade de Illinois, Cage corta alguns vegetais e mistura-os numa misturadora para fazer um sumo que depois bebe. Cage usou ainda microfones de contacto para captar o som do corte dos legumes e da sua mistura e um outro na sua garganta para que os espectadores

o ouvissem a engolir o sumo. Nesse mesmo ano, Cage volta a interpretar *0'00"*, desta vez no Rose Art Museum. Alvin Lucier recorda-o assim:

Cage began performing *0'00"* before the audience came in. He sat in his amplified squeaky chair with a World War II aircraft pilot's microphone strapped around his throat, writing letters on an amplified typewriter, and occasionally taking drinks of water. Part of the intentions of this piece is to do work you have to do any way, and John chose to answer some correspondence. Every move he made, every squeak of his chair, tap of his typewriter and gulp of water was greatly amplified and broadcast through speakers around the Museum.

(Lucier citado por Fetterman 1996, 88)

Se Cage já tinha transformado *4'33"* numa espécie de *event*, tal como desenvolvido por Brecht, e sobretudo a partir da sua nova versão da partitura, agora tinha mesmo composto um. Mas ao contrário de todos os outros *events*, *0'00"* não especifica a acção, nem sequer a sugere. *0'00"* pede simplesmente que o intérprete faça o que normalmente já faz diariamente, sem nenhuma duração específica.

Já muito se escreveu e especulou a propósito de *4'33"*, a mais famosa das obras de Cage, mas raramente se tem incluído na sua análise a peça *0'00"* que Cage diz ser a segunda parte de *4'33"*, tal como fez questão de escrever na sua partitura.<sup>14</sup> Na verdade, as duas peças parecem formar um díptico perfeito, uma vez que *4'33"* não exige qualquer acção e *0'00"* pede qualquer uma. O facto de *4'33"* ter por base a ausência de qualquer acção enquadrada numa moldura duracional fixa e *0'00"* ter por base qualquer acção mas nenhuma moldura duracional, poderia sugerir à partida que estávamos perante duas obras contrárias. No entanto, não é isso que acontece. As duas peças acabam por se basear exactamente na mesma ideia: a de aceitar qualquer acontecimento, estando por isso abertas a qualquer possibilidade. Em ambas, Cage quis tornar perceptível o que normalmente é imperceptível: em *4'33"*

---

14 Para além de considerar *4'33"* e *0'00"* como a primeira e segunda partes de um conjunto de peças, Cage considera ainda um conjunto mais alargado que inclui três peças num só conjunto, juntando às duas peças mencionadas a peça *Atlas Eclipticalis* (1961) como a primeira de um tríptico. Cage nunca explicou esta dupla possibilidade em agrupar as peças *4'33"* e *0'00"* em conjuntos diferentes, incluindo também *Atlas Eclipticalis*, mas talvez seja por esta última contemplar qualquer combinação de instrumentos, tal como uma possível interpretação de *4'33"*, e não ter qualquer referência temporal, tal como em *0'00"*.



todos os sons que nos rodeiam e em 0'00" qualquer acção que façamos diariamente. Nas palavras de Cage, a propósito de 4'33": "Clearly, life itself of which we have only to become aware. I am therefore not concerned with art separate from such awareness" (Cage 2012, 35). E a propósito de 0'00": "nothing but the continuation of one's daily work, whatever it is" (Cage in Kostelanetz 2003, 73). A partir destas duas obras, Cage acaba por conseguir emoldurar visual e sonoramente os acontecimentos diários que nos passam despercebidos. 4'33" e 0'00" (ou 4'33" No.2) redireccionam a visão e a audição e despertam o interesse para o conhecimento do que se observa e ouve constantemente, quer aconteça sempre, quer aconteça por acaso.

0'00"  
 SOLO TO BE PERFORMED IN ANY WAY BY ANYONE  
 FOR YOKO ONO AND TOSHI ICHT'YANAGI  
 TOKYO, OCT. 24, 1962  
*John Cage*

IN A SITUATION PROVIDED WITH MAXIMUM AMPLIFICATION (NO FEEDBACK), PERFORM  
 A DISCIPLINED ACTION.  
 WITH ANY INTERRUPTIONS.  
 FULFILLING IN WHOLE OR PART AN OBLIGATION TO OTHERS.  
 NO TWO PERFORMANCES TO BE OF THE SAME ACTION, NOR MAY THAT ACTION BE  
 THE PERFORMANCE OF A 'MUSICAL' COMPOSITION.  
 NO ATTENTION TO BE GIVEN THE SITUATION (ELECTRONIC, MUSICAL, THEATRICAL).  
 10-25-62  
 THE FIRST PERFORMANCE WAS THE WRITING OF THIS MANUSCRIPT (FIRST MARGINATION ONLY).

THIS IS 4'33" (NO.2) AND ALSO PT.3 OF A WORK OF WHICH ATLAS ECLIPTICALIS IS PT.1.

COPYRIGHT © 1962 BY HENMAR PRESS INC., 375 PARK AVE. S., NEW YORK 16, N.Y.

Fig. 7.12: John Cage, 0'00", 1962.

## *Song Books*

Entre as obras teatrais de Cage, *Song Books* (1970) destaca-se pela sua grandeza, com uma notação publicada em três volumes. Mas também se distingue pela sua indeterminação do ponto de vista da sua classificação ou inclusão num único género performativo específico. Parece que *Song Books* consegue ganhar um lugar próprio dentro de todas as composições de Cage, em especial no que às peças teatrais diz respeito, uma vez que tanto inclui peças musicais, sobretudo canções, e teatrais (*walks* e *events*). No fundo, *Song Books* não é bem uma peça, mas uma antologia de várias peças com diferentes métodos notacionais para acontecimentos performativos teatrais, vocais e instrumentais. A obra completa contempla 90 peças numeradas entre 3 e 92 e intituladas *Solo for Voice 3* até *Solo for Voice 92*.<sup>15</sup> Apesar dos títulos, estas peças podiam ou não implicar o uso da voz, ser apresentadas em combinação com outras peças de *Song Books* ou juntamente com as obras *Concert for Piano and Orchestra* ou *Rozart Mix*. Cada uma das 90 peças pertence a uma de quatro categorias que Cage especifica como 1) “song”; 2) “song with electronics”; 3) “theatre”; e 4) “theatre with electronics”. A palavra electrónica está associada ao uso de microfones que captam os sons vocais e os amplificam, os chamados “throat microphones”, e ao uso de microfones de contacto que amplificam os sons não-vocais como a captação do som de uma máquina de escrever ou o som de um papel a ser recortado. Para além disso, cada peça está também especificada como sendo relevante ou irrelevante para Erik Satie ou Henry David Thoreau, ainda que os textos usados, tanto nas canções como nas peças teatrais, sejam não só destes dois autores como também de Marshall McLuhan, Norman O. Brown, Buckminster Fuller, Marcel Duchamp ou até do próprio Cage. Para cada peça, Cage aplicou as suas operações de acaso para decidir o género (canção ou teatro, com ou sem electrónica); o conteúdo (relevante ou irrelevante para Satie ou Thoreau); e o método de composição: a) introduzindo uma nova técnica composicional, b) repetindo uma já usada, ou c) fazendo uma variação de um método já usado.

---

15 Antes da elaboração de *Song Books*, Cage já tinha composto *Solo for Voice 1* (1958) e *Solo for Voice 2* (1960), daí que os títulos dos solos desta nova obra se enumerem a partir do número 3.

Entre os solos que são teatro e irrelevantes para Satie e Thoreau estão os Solos 32, 37, 44, 54, 55 e 88, todos com notações textuais que prescrevem diversas entradas e saídas de palco. Na notação do Solo 54, por exemplo, pode ler-se: “Leave the stage by going up (flying) or going down through a trap door. Return the same way wearing an animal’s head”. E na notação do Solo 55: “Leave the stage and return by means of wheels (e.g. skates, small auto). Let speed of exit and entrance be normal”. Os Solos 36, 38 e 46 têm também notações textuais e prescrevem acções que envolvem comida e/ou bebida. O Solo 46, por exemplo, pede simplesmente: “Prepare something to eat”. A notação do Solo 69, ainda irrelevante para Satie e Thoreau, consiste num conjunto de 53 rectângulos divididos em 3 linhas que representam as 3 linhas inferiores das teclas de uma máquina de escrever (Fig. 7.13). Os pequenos círculos que surgem sobrepostos às linhas dos rectângulos representam as posições relativas das várias letras da máquina de escrever que deverão ser pressionadas pelo intérprete. O som da máquina de escrever deve ser captado por microfones de contacto e o texto produzido usado como texto vocal para o Solo 80, um texto constituído por um agregado de letras sem qualquer relação ortográfica, uma vez que resulta das posições arbitrárias dos pequenos círculos sobre as 3 linhas dos rectângulos da notação.

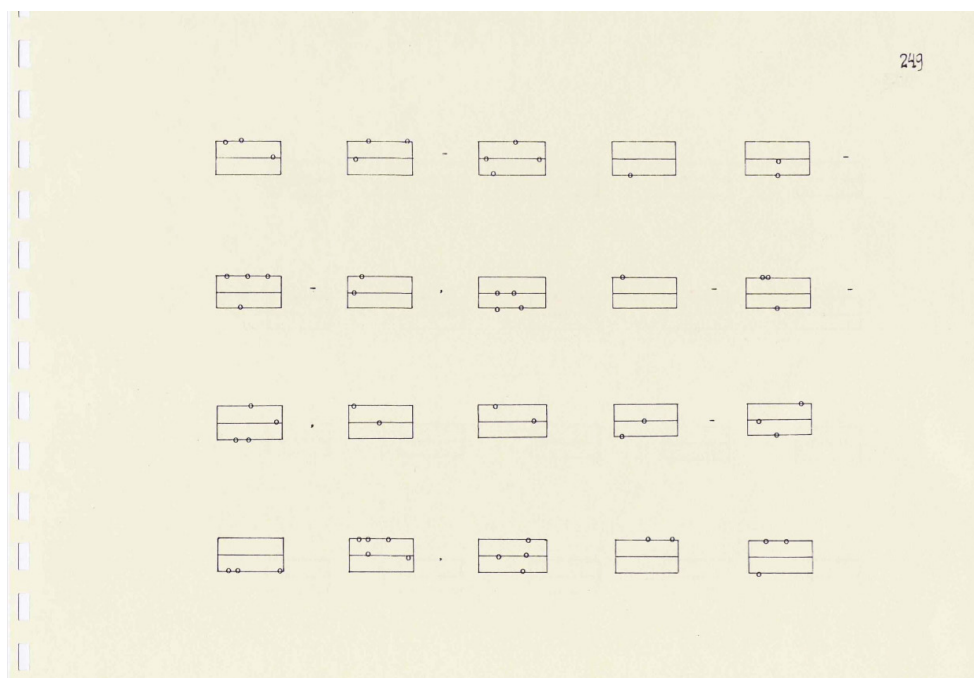


Fig. 7.13: John Cage, *Song Books*, 1970, página de Solo for Voice 69.

O Solo 15 também implica uma máquina de escrever, mas desta vez num solo de teatro com electrónica e relevante para Satie. A sua notação textual pede ao intérprete que escreva numa máquina de escrever equipada com microfones de contacto uma frase de Satie, repetida 38 vezes: “L’artiste n’a pas le droit de disposer inutilement du temps de son auditeur”. Também com uma frase de Satie, transcrita em 4 fontes tipográficas diferentes, a notação do Solo 43 pede agora ao intérprete que improvise e grave uma melodia para cada uma das 4 versões da frase, a primeira cantada em 17 segundos, a segunda em 49, a terceira em 52 e a quarta em 53. A gravação das 4 melodias deve ser posteriormente reproduzida e o intérprete deve ainda repetir o processo de gravação das 4 melodias para depois reproduzir em simultâneo as 2 gravações efectuadas. Os Solos 57 e 71 são ambos teatro sem electrónica e relevantes para Satie. As suas notações são textuais e simples, pedindo ao intérprete que fique imóvel, no 57; e, no 71, que escreva algo e faça um desenho num cartão. O Solo 80 também é relevante para Satie, mas desta vez teatro com electrónica. O intérprete tem de recortar diferentes notas musicais inscritas numa página da notação, usando microfones de contacto para captar o som do papel a ser recortado. Depois, as notas recortadas devem ser colocadas em diferentes recipientes de acordo com a sua duração e posteriormente retiradas ao acaso. O processo resulta numa linha melódica que deve ser usada para vocalizar o texto produzido no Solo 69, um método muito semelhante ao usado por Duchamp em *Erratum Musical*, mas nem por isso um método típico de Cage. A última peça relevante para Satie é o Solo 82, onde a sua notação textual prescreve o seguinte: “Using a Paris café cognac glass, serve yourself the amount above the line. Drink, using throat microphone to make swallowing very audible”.

Entre os solos teatrais relevantes para Thoreau estão os Solos 81 e 86. As suas notações pedem que se projectem slides relativos a Thoreau: 4 slides no Solo 81 e 22 slides no Solo 86. Outro dos solos relevantes para Thoreau é o Solo 89. A sua notação pede que se use o suplemento transparente incluído no volume das instruções de *Song Books*, onde estão impressas duas linhas que se intersectam. O intérprete deverá sobrepor ao acaso esta transparência sobre o mapa da plateia do teatro, onde o ponto de intersecção das linhas irá determinar o lugar, e consequen-

temente o espectador, a quem o intérprete deverá oferecer uma maçã ou cerejas. Se ninguém estiver a ocupar esse lugar, o intérprete deverá colocar o seu presente na cadeira vazia.

A maioria destes Solos relevantes para Satie ou Thoreau são em tudo idênticos aos *events*, propostas simples que isolam pequenas acções enquanto ocorrências quotidianas. Na verdade, estas pequenas peças dentro de *Song Books* remetem inevitavelmente para as habituais colecções de partituras publicadas por muitos artistas do movimento Fluxus, tais como *Water Yam* de George Brecht ou *Grapefruit* de Yoko Ono. Com uma única diferença: quando os Solos são “teatro com electrónica” os sons das acções produzidas pelos intérpretes são captados e amplificados, um modo que deixa de limitar o espectador a uma simples percepção visual. O espectador ganha assim um outro conhecimento, do ponto de vista da percepção, das acções e objectos quotidianos. Estes últimos oferecem agora os sons que produzem, muitos deles imperceptíveis sem o uso da amplificação, ganhando assim uma nova vida perceptiva para quem os manipula e usa e para quem os contempla. Ainda dentro do género performativo do *event*, estão os Solos 8, 23, 24, 26, 28, 62 e 63 que correspondem a variações de 0’00”. A notação do Solo 8 tem praticamente o mesmo texto de 0’00” e na notação do Solo 24 pode ler-se: “Engage in some other activity than you did not in Solo 8 (if that was performed)”, uma prescrição em tudo semelhante aos Solos 28, 62 e 63. Já as outras variações de 0’00” correspondem aos Solos 23 e 26, algo até explicitado pelos seus subtítulos: 0’00” No. 2 e 0’00” No. 2B, respectivamente. A notação textual do Solo 26 pede o seguinte: “Play a game of solitaire (or play both or all sides of a game ordinarily involving two or more performers)”. O Solo 23 é muito semelhante, envolvendo também um jogo, mas desta vez com mais especificações técnicas: “On a playing surface (e.g. table, chessboard) equipped with contact microphones (four channels preferably, speakers around the audience, highest volume without feedback) / Play a game with another person (e.g. chess, dominoes) or others (e.g. scrabble, bridge)”.

Entre os solos teatrais de *Song Books*, existem ainda variações da peça *Theatre Piece*, correspondentes a seis solos (Solos 6, 10, 19, 31, 76 e 77) que usam números e a quatro solos (Solos 7, 9, 61 e 87) que usam palavras e frases. Nas no-



tações com números, como no Solo 6 (Fig. 7.14), o intérprete terá de elaborar uma lista numerada com verbos (acções) e nomes (objectos) que não exceda as 64 palavras. Caso o intérprete faça uma lista com menos de 64 entradas, deverá consultar as tabelas relativas ao *I Ching* que Cage disponibiliza no volume de instruções de *Song Books* para fazer corresponder os números indicados na notação aos números dessa tabela. Nas notações com palavras e frases, como no Solo 9 (Fig. 7.15), o intérprete deverá seguir as instruções do Solo 6, à excepção da elaboração da lista de palavras.

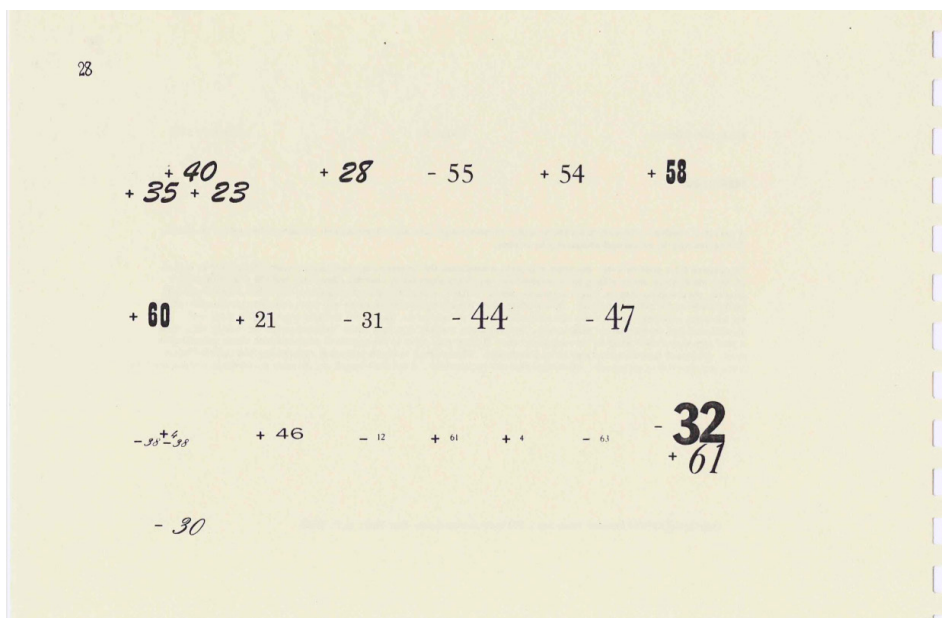


Fig. 7.14: John Cage, *Song Books*, 1970, página de Solo for Voice 6.

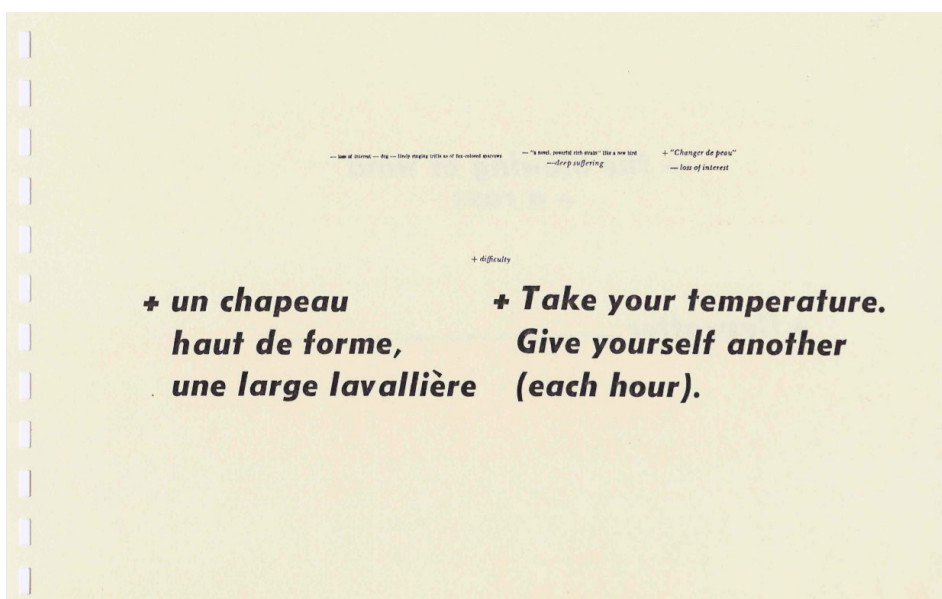


Fig. 7.15: John Cage, *Song Books*, 1970, página de Solo for Voice 9.

Se se podia caracterizar *Theatre Piece* como um *walk*, enquanto género performativo específico de Cage, o mesmo se pode fazer para estes Solos. A sua construção e características são exactamente as mesmas. A sua execução linear, aqui em forma de listas, pede exactamente o que a notação de um *walk* pedia: a interpretação passo a passo de uma série sucessiva de acções. Deste modo, *Song Books* acaba por integrar numa só obra, para além das canções com textos dos autores já mencionados, o *walk* e o *event*, acabando mesmo por fundi-los. Afinal, será difícil ao espectador separá-los do ponto de vista da sua construção. Este apenas perceberá diferentes acções em sucessão, executadas por um ou mais intérpretes, dificilmente percebendo que a sua base notacional parte de ideias diferentes. E só quem interpreta ou lê a obra perceberá que as ideias de construção e notação de cada um dos solos diferem.

A interpretação de *Song Books* podia contemplar peças à escolha de um ou mais intérpretes, por qualquer ordem ou sobreposição com outra/s, com ou sem repetições. Apenas uma devia ser apresentada sempre — Solo for Voice 35 — uma canção com electrónica que celebra o início do texto *Essay on Civil Disobedience* de Thoreau: “The best government is no government at all. And that will be the kind of government we’ll have when we are ready for it” (Cage 1970a, 114). Cage não justifica esta escolha para a interpretação obrigatória de Solo for Voice 35, mas, como se perceberá, a frase será por si apropriada inúmeras vezes, colocando desde já em destaque uma das bases fundamentais do seu pensamento ideológico.

Os primeiros intérpretes de *Song Books* foram Cathy Berberian e Simone Rist, a quem a obra é dedicada, e o seu autor John Cage, numa estreia que brindou os espectadores parisienses presentes no Théâtre de la Ville, em Paris, a 26 de Outubro de 1970. Numa das críticas a esta primeira apresentação de *Song Books*, Martine Cadieu recorda-se de Simone Rist a fazer ginástica, Cathy Berberian a trocar de figurino constantemente e a cozinhar esparguete, com o som a ser captado por microfones de contacto, e John Cage a reproduzir num leitor de cassetes um excerto da obra *Parade* de Erik Satie. Numa outra crítica, Antoine Goléa lembra-se de Simone Rist num trapézio, Cathy Berberian a preparar uma salada e John Cage a manipular vários objectos, sentado a uma mesa. Eleanor Hakin recorda ainda que Simone Rist foi até ao público e ofereceu uma maçã a um espectador que lhe deu uma dentada e a passou a outro espectador. Depois deste momento, Rist dis-

parou uma pistola de plástico, atirando em várias máscaras de animais que estavam penduradas no seu camarim improvisado em palco. As acções de Rist e Berberian prosseguiram totalmente independentes umas das outras até ao momento em que se juntam para jogar xadrez, um momento que certamente correspondia à interpretação de *Solo for Voice* 23.



Fig. 7.16: John Cage e Cathy Berberian na interpretação de *Song Books* no Théâtre de la Ville, em Paris, 1970. Fotografia: Philippe Gras.



Fig. 7.17: Cathy Berberian no meio do público a servir esparguete durante a sua interpretação de *Song Books* no Théâtre de la Ville, em Paris, 1970. Fotografia: Philippe Gras.

Comparando agora os três géneros teatrais, percebe-se que o *happening* tem uma *estrutura múltipla*, baseada na colagem de diversos acontecimentos; o *walk* uma *estrutura linear*, baseado numa sucessão de acções; e o *event*, tendo por base uma notação que pede uma única acção ou cena, uma *estrutura singular*, podendo ainda ser vista como uma espécie de unidade mínima de um *happening* ou de um *walk*. Para além disso, a partitura do *event* destaca-se das outras duas categorias por ter uma linguagem menos descritiva e em muitos casos muito mais próxima da poesia. A sua notação pode prescrever acções específicas, mas muitas vezes pode apenas sugerir uma qualquer actividade a partir de proposições linguísticas algo ambíguas, permitindo também que elementos musicais, como o tempo e o som, possam ser introduzidos no domínio das palavras. Ainda que diferentes, sendo uma mais prosaica, uma mais abstracta e outra mais poética, as partituras de *happening*, *walk* e *event* têm algo em comum. Para além de terem fundamentalmente a mesma origem, partindo da teatralização do objecto assente numa notação com base musical, estas partituras perpetuam as obras, futuros espectáculos, tornando-os repetíveis. É portanto errada a ideia, sobretudo no que se tem dito e escrito sobre os *happenings*, de que estas formas teatrais apenas podem acontecer uma vez e que a sua realização é única. Apenas é única no sentido em que será sempre diferente uma sua interpretação, e mais dissemelhante quanto maior for o seu grau de indeterminação, podendo de facto ser interpretada várias vezes a partir da sua notação, essa sim única.

Único, porque determinante, é o papel de John Cage para o desenvolvimento destas notações e para a mudança e evolução dos artistas do seu curso “Experimental Composition”, na The New School for Social Research, pois muitos deles não teriam produzido muito provavelmente o que produziram, nem se teriam tornado figuras seminais dos movimentos e formas de arte dos anos sessenta, sem a sua influência. Não há como ignorar estas raízes, arraigadas nos modelos notacionais de Cage e nas suas operações de acaso. Ainda assim, esta influência está longe de ser apenas unidireccional, pois Cage também não teria composto o que compôs, a partir de 1958, sem as ideias composicionais dos seus alunos. Esta troca de influências não só permite uma melhor compreensão das peças teatrais de Cage, como de todas as outras que lhe estão associadas, e agora circunscritas pelos termos *happening*, *walk* e *event*.





Parte II

INDETERMINAÇÃO: A ORIGEM DO  
CONHECIMENTO



*I think, first of all, we need a situation in which nothing is being transmitted: no one is learning anything that was known before. They must be learning things that were, until this situation arose, so to speak, unknown or unknowable—that was due to the fact of the person coming together with other people or, so to speak, coming together with himself that this new knowledge which had not been known before could become known.*

John Cage



O fim é indeterminado. Um fim que não é bem um fim, mas algo que não termina nem determina, algo que está em constante movimento desde o início do processo artístico até à sua apreensão por parte do espectador. A indeterminação começa logo na dificuldade que se sente em circunscrever as diferentes peças de Cage numa só expressão artística. Poliartista, como Kostelanetz gosta de o nomear, Cage não só se destacou no desenvolvimento do *happening* como ainda se notabilizou na implementação ou desenvolvimento de novos ou antigos géneros performativos híbridos tais como a *lecture performance*, o *musicircus* e a ópera. Sem fronteiras delimitadoras ou determinadas, estes seus géneros teatrais iriam revelar um conceito de indeterminação muito para além da abertura interpretativa das suas notações.

Desde a subversão da linguagem à mais complexa multiplicidade de acontecimentos performativos, a sua obra indeterminada implicaria uma viragem de uma espécie de absolutismo epistemológico para uma outra perspectiva que questiona ou recusa as leis estabelecidas. Ou seja, Cage não acolheria a ideia de que existem verdades objectivas sobre a realidade, nem que a ordem da natureza é fixa. Não há nenhuma procura para alcançar uma verdade absoluta e universal. Ao contrário de uma visão essencialmente linear e de orientação vertical, cuja ênfase é colocada no alcance da compreensão a partir de um desenvolvimento progressivo essencialmente teleológico, a abordagem de Cage tende a ser não-linear, multi-linear, privilegiando sempre a abertura, o movimento e a indeterminação. Neste novo cenário, a indeterminação não só abala a convenção como reorienta para a descoberta. Um modo de dar a conhecer que eleva a percepção e a experiência e que nunca pressupõe o absoluto. Deste modo, os processos disponibilizados por Cage acabam por promover a integração do intérprete e do espectador, enquanto co-autores, numa reformulação da experiência artística com valor cognitivo.



As acções que ocorrem nos seus espectáculos não são veículos para ideias, mas momentos da experiência únicos e irrepetíveis. Trata-se de uma prática da atenção não discriminatória e fora do controlo das categorizações. Cage aceita que os seus materiais se combinem numa relação indiferenciada com o pano de fundo sobre o qual chegam à nossa atenção. São tão importantes os sons que conseguimos discernir, como a mancha ruidosa de fundo que os faz sobressair. São tão importantes as figuras sonoras que se destacam no mar de silêncio, como o silêncio em si mesmo enquanto campo sonoro indistinto e não-intencional. Na verdade, é tão importante a figura como o fundo, a árvore e o campo onde esta está plantada, a nuvem e o céu, o pássaro e o vento, a palavra e a superfície de papel. Cage não só afirma a sua interdependência, como destabiliza as ideias pré-concebidas e o conforto da determinação intelectual. A obra indeterminada é uma espécie de figura-fundo sem enquadramento.

## 8. O Belo e a Forma

*[T]he notion of beauty is just what we accept.*  
John Cage

O que é a arte?, pergunta implicitamente Jerrold Levinson no primeiro capítulo do livro *The Oxford Handbook of Aesthetics*. E dá uma resposta: a arte pode ser concebida como uma prática que tem como objectivo a produção de objectos que possuam propriedades estéticas ou que estejam aptas a proporcionar aos outros experiências estéticas (Levinson 2005, 4). Esta tentativa de definição, ainda que construída num sentido bastante amplo, apresenta desde logo os três principais focos da estética filosófica: (1) a arte enquanto prática, actividade ou objecto artístico propriamente dito; (2) a propriedade estética enquanto característica, aspecto ou aparência dos objectos de arte; e (3) a experiência estética relacionada com a percepção das obras de arte. Estes três focos estão, no fundo, entre duas grandes dimensões: a arte e a estética, sendo esta última vista enquanto experiência, apreciação e contemplação das obras de arte ou enquanto propriedades das coisas, sejam elas manufacturadas ou naturais.

A ideia de estética não está, antes de mais, dependente da ideia de arte. Basta pensar-se na natureza para se perceber que a dimensão artística desaparece. Existe sempre uma relação entre um objecto e um sujeito, ou seja, entre aquilo que é percebido e apreciado e a experiência subjectiva que tal objecto proporciona. Mas nem sempre esse objecto, como no caso da natureza, é um objecto de arte. No entanto, quando falamos de arte, ou quando tentamos defini-la, teremos inevitavelmente de compreender a ideia de estética. Não há por isso maneira de as separar

quando se pensa sobre o objecto artístico ou quando se pergunta “o que é a arte?”. É exactamente a inseparabilidade entre os conceitos de arte e de estética que tem lançado o pensamento filosófico em arte, ao longo dos últimos séculos, em torno da definição de ambos e da sua relação.

O conceito de estética, tal como inicialmente formulado por Alexander Baumgarten em 1735, compreende a ciência de como as coisas são conhecidas a partir dos sentidos, em oposição às coisas conhecidas a partir da lógica (Baumgarten 1954, 78). No entanto, a partir das teorias britânicas do mesmo século XVIII, formuladas por Shaftesbury, Hutcheson e Burke, o conceito de estética começou a ser delineado de modo mais específico, não apenas relacionado com a percepção sensorial no geral, mas realçando um modo de percepção caracterizado pela contemplação do objecto por si só, pela apreciação do objecto pelo objecto. Mas mais importante do que a apreciação estética centrada no objecto por si só parece ser a ideia destes filósofos de que se trata de uma experiência não-conceptual, porque baseada na percepção sensorial, e desligada de qualquer interesse e conhecimento. Deste prazer estético, ou contemplação estética, enquanto experiência sensível, emerge o conceito de belo, entendido como uma propriedade estética directamente experienciada pelo espectador. Para Hutcheson, a noção de belo é entendida enquanto percepção directamente ligada ao prazer, imediatamente sentida e *não mediada pelo conhecimento*, seja o conhecimento da causa de tal percepção, seja o conhecimento do uso ou natureza do objecto percebido. Uma resposta ao belo de uma cerejeira não seria em função do conhecimento da sua estrutura biológica, mas seria antes experienciado tal como quando se come uma das suas cerejas e se aprecia o seu sabor. Carroll, a propósito da noção de belo de Hutcheson, dá o exemplo da sensação da doçura do açúcar, explicando que o açúcar não sabe mais doce por se conhecer a sua estrutura subatômica ou se se souber que é ou não benéfico para a saúde. Essas podem ser razões de interesse pelo açúcar ou de desejo em consumi-lo, mas não fazem com que fique mais doce (Carroll 2001, 25). Deste modo, o facto de se conhecerem as propriedades do açúcar, ou do objecto de arte, de se conhecer a sua natureza ou uso, não faz com que este, por esses motivos, pareça mais belo.

Para além disso, esta experiência do belo é *desinteressada*, desencadeada fora de qualquer desejo ou interesse por parte do espectador, dando-se apenas em função da aparência e forma do objecto. Para melhor se perceber esta ideia, pode pensar-se que quando alguém aprecia a beleza de um dos quadros de Vincent van Gogh onde está representado um par de sapatos, a sua experiência do belo será em função do seu traço, da sua cor, ou do tipo de pincelada, mas não por se reconhecerem propósitos práticos de adequação dos sapatos à vida do campo e à sua utilidade para o camponês. No fundo, a experiência do belo é proporcionada ao espectador sem que este tenha de entender ou sequer tenha interesse pelo propósito do uso do que está representado ou qualquer outro propósito que a sua concepção possa servir. Claro que se poderá apreciar o par de sapatos de van Gogh do ponto de vista da comodidade do objecto representado, mas essa apreciação nunca seria uma experiência do belo, tal como compreendida por Hutcheson.

Kant parece absorver a ideia de belo de Hutcheson, considerando também que esta experiência resulta de uma separação entre o que é contemplado e o mundo que o contém ou pode conter. Segundo Kant, o belo é uma experiência assente em quatro predicados: (1) o desinteresse; (2) a universalidade; (3) a necessidade; e (4) a finalidade sem fim. Ao primeiro predicado, o desinteresse, conceito já formulado por Shaftesbury, está relacionada a ideia de que o juízo do belo é desencadeado para lá do interesse na existência real do objecto. O segundo, a universalidade, compreende-se como uma harmonia imprevista entre o entendimento (faculdade dos conceitos) e da imaginação (faculdade da intuição, da recepção das sensações). Esse acordo inédito entre entendimento e imaginação produz um prazer que é um prazer estético, mas não lógico, que harmoniza o sensível e o inteligível, a partir de um jogo livre das faculdades que é comum a todos os homens. A necessidade, o terceiro dos predicados, compreende a ideia de que os juízos estéticos do belo são singulares, sem nenhuma regra universal, sendo no entanto proferidos como se o juízo fosse universal. Por último, a finalidade sem fim está directamente relacionada com o reconhecimento da forma da finalidade, mas não tanto da finalidade. A ideia é a de que existe uma preocupação com a forma de um objecto sem existir preocupação com a sua finalidade ou função. Esta finalidade sem fim, expressão-o-

xímoro, revela desde logo uma tensão entre a apreciação da forma (que serve uma finalidade) e a separação, por parte de quem aprecia, dessa mesma finalidade que é servida pela forma apreciada. Por outras palavras, a experiência do belo de uma cadeira exposta num museu, de uma cadeira enquanto objecto de arte, dá-se em função da forma da cadeira desvinculada da finalidade que esta possa servir (enquanto cadeira-objecto-comum), ainda que essa finalidade esteja relacionada com a sua forma ou aparência.

O mesmo se pode dizer, ainda da perspectiva kantiana, sobre a contemplação estética da natureza. Perante os predicados do belo formulados pelo filósofo alemão, o que parece revelar-se é uma experiência do pensamento capaz de isolar ou enquadrar parte da natureza como se de um quadro se tratasse. Voltando ao exemplo da cerejeira, mas agora de uma cerejeira real, parte integrante da natureza, o que parece então prevalecer é a contemplação enquadrada, que a separa do que a rodeia, de uma cerejeira enquanto configuração, que como que deixa de ter relação com o real, passando a actuar apenas no plano da sensação, representação, imaginação e inteligibilidade de quem a percebe, propiciando assim o juízo estético e a experiência do belo.

Ainda que se relacione com a arte ou o objecto artístico, a teoria de Kant não é, contudo, uma teoria da arte, no sentido em que não pretende definir a arte ou perceber em virtude de quê um objecto é um objecto de arte. A teoria de Kant é uma teoria do belo na arte, das ideias estéticas na arte. No entanto, como repara Carroll, a teoria de Kant, tal como a de Hutcheson, estiveram na base de muitas tentativas de definir a arte, muito por culpa da importância dada ao vocabulário usado e ao seu enquadramento conceptual, representada numa inicial teoria da arte como um ramo da estética, concebida como filosofia do gosto (Carroll 2001, 31). Tais repercussões não só deram início a tentativas de teorizar a arte, em busca de uma sua definição, como ajudaram a que os conceitos de arte e de estética se comesçassem a confundir. Tal aconteceu não só devido à crescente preocupação em procurar uma teoria que se concentrasse no objecto de arte propriamente dito, como também em defini-lo a partir da experiência estética que potencia. Hegel foi dos primeiros filósofos a mostrar a preocupação pela necessidade de uma discipli-



na centrada na arte, afirmando que a estética é a ciência da sensação, mas o nome é mal escolhido, sendo a expressão correcta Filosofia da Arte, não mais ligada à noção de belo, mas a preocupações sobre a natureza da obra de arte.

A proposta formalista de Clive Bell enquadra-se nesta ciência hegeliana denominada Filosofia da Arte e é uma das repercussões visíveis das filosofias de Hutcheson e Kant, sendo um projecto directamente relacionado com a definição de arte ligada à sua essência e apoiada na experiência estética que visa produzir. O formalismo, entre as teorias essencialistas da arte, nasce de uma clara tentativa de fixar a atenção na própria obra de arte, no intuito de compreender as condições necessárias e suficientes, no seu conjunto, que a distinguem dos objectos comuns. A proposta de Clive Bell, formulada no seu livro *Art*, publicado pela primeira vez em 1914, rompe com as teorias representacionistas e expressionistas, revelando-se como a primeira e a mais explícita definição formalista de arte. Bell pertencia ao conhecido Grupo de Bloomsbury, do qual também faziam parte a sua mulher e pintora Vanessa Bell, os pintores Roger Fry e Duncan Grant e os escritores e ensaístas Virginia Woolf, E. M. Forster e Mary (Molly) MacCarthy. *Principia Ethica*, obra de George Edward Moore, revelou-se como um dos indispensáveis pilares filosóficos e uma das principais fontes de inspiração e reflexão do grupo. Uma das concepções cruciais do pensamento de Moore diz respeito à ideia de que apenas existem duas realidades com *valor intrínseco*, ou seja, com valor por si próprias sem qualquer finalidade fora delas mesmas, a saber, (1) a afinidade entre os seres humanos e (2) a contemplação e produção de objectos de arte. Nas palavras de Moore:

By far the most valuable things, which we know or can imagine, are certain states of consciousness, which may be roughly described as the pleasures of human intercourse and the enjoyment of beautiful objects. No one, probably, who has asked himself the question, has ever doubted that personal affection and the appreciation of what is beautiful in Art and Nature, are good in themselves; nor, if we consider strictly what things are worth having *purely for their own sakes*, does it appear probably that anyone will think that anything else has *nearly* so great value as the things which are included under these two heads.

(Moore 1959, 113)

Esta ideia de valor intrínseco de Moore, na apreciação do que é belo na arte ou na natureza, vai ser crucial para o desenvolvimento da proposta de Bell que compreende o valor intrínseco da *forma* como a componente mais significativa para a contemplação estética. No fundo, a sua teoria formalista assenta, por um lado, na ideia de Moore acerca do valor intrínseco ligado ao objecto de arte sem qualquer propósito fora dele mesmo e, por outro, à ideia de belo ou prazer contemplativo proporcionado por tal objecto.

Na origem do pensamento de Bell está a seguinte questão: o que é igual a todas as obras de arte? E o que as distingue dos restantes objectos? Qual a qualidade comum a todos os objectos artísticos? E mais precisamente: que qualidade é essa, comum a todas as obras, que provoca um certo tipo de emoção, ou melhor, uma emoção estética? A pergunta e a resposta, tal como formuladas por Bell, são as seguintes nas suas próprias palavras:

The starting point for all systems of aesthetics must be the personal experience of a peculiar emotion. (...) This emotion is called the aesthetic emotion; and if we can discover some quality common and peculiar to all objects that provoke it, we shall have solved what I take to be the central problem of aesthetics. (...) There must be some one quality without which a work of art cannot exist. What is this quality? What quality is shared by all objects that provoke our aesthetic emotion? (...) Only one answer seems possible – significant form. In each, lines and colours combined in a particular way, certain forms and relations of forms, stir our aesthetic emotions. (Bell 1914, 6-8)

A resposta de Bell é aparentemente simples: a qualidade partilhada por todos os objectos de arte capaz de provocar uma emoção estética é a *forma significativa*. Ainda que Bell tente de forma ténue estender a sua teoria formalista a outras artes, a ideia que fica é que Bell se baseia quase exclusivamente nas artes visuais, nomeadamente em pintores pós-impressionistas, e sobretudo Cézanne, considerando a forma significativa como a combinação ou arranjo de traços, cores e formas. Se se perguntasse a Bell se a representação (enquanto algo em substituição de, no lugar de) também não é comum a todos os objectos de arte, a resposta que se obteria poderia muito bem ser a de que a representação pode ser uma qualidade comum

a todas as obras, mas não provoca nenhuma emoção estética, sendo por isso irrelevante. Só a forma significativa de um objecto de arte é capaz de incutir uma certa emoção estética.

A proposta de Bell tem um evidente mérito, constituindo-se como uma das primeiras definições do objecto de arte centrado em si mesmo e com um fim em si mesmo. Separando a forma e o conteúdo da obra de arte, Bell foi capaz de compreender a arte, assente na sua essência, não como um meio, mas como um fim, com valor intrínseco por si só. Um meio para representar não seria mais do que um pretexto para combinar e organizar as formas, essas sim significantes para a contemplação estética. No entanto, ao mesmo tempo que Bell separa a forma do conteúdo, com implicações importantes para futuras teorias e pensamentos sobre a produção de obras de arte, não é capaz de definir claramente o objecto artístico, assente na sua forma significativa, a partir da emoção estética que este produz. Por outras palavras, Bell apenas define forma significativa a partir da emoção estética que esta produz e apenas define emoção estética referindo-se à forma significativa que lhe dá origem, numa explicação circular que envolve a interdefinição dos dois conceitos.

Carroll sugere que a teoria de Bell está muito próxima da teoria do belo de Hutcheson com alguns elementos da teoria de Kant, onde no lugar do belo de ambos está a emoção estética de Bell. Carroll compreende assim a concepção de emoção estética de Bell como uma concepção técnica de belo. Produzida pela aparência dos objectos e das suas formas, a emoção estética não é mais do que uma concepção do belo no sentido técnico do termo. Usar o belo para circunscrever a arte é estar comprometido com a perspectiva de que a arte é uma subespécie do belo tecnicamente interpretado (Carroll 2001, 32). Na verdade, se se pensar, tal como Carroll, que a teoria de Bell assenta numa concepção técnica do belo, percebe-se que, estando a experiência do belo também associada aos entes e fenómenos naturais, há determinadas questões relativas à intenção que não são inteiramente compreendidas ou são mesmo completamente desviadas, uma vez que a natureza não tem autor, tal como este é entendido na produção de um objecto de arte. Igualar os dois mundos, o da arte e o da natureza, do ponto de vista da experiência

estética faz todo o sentido, mas provavelmente o mesmo não se poderá dizer quando os tentamos igualar do ponto de vista do objecto produzido, ou seja, a partir de uma perspectiva técnica e objectiva da arte. O mesmo será dizer que parece pouco defensável que uma teoria da arte, assente na essência do objecto artístico produzido por um autor, se baseie numa experiência que inclui a contemplação do mundo natural, ao mesmo tempo que se desvincula desse mesmo mundo.

Se a teoria de Bell parece associar-se à teoria do belo, acabando por fundir de certo modo a arte e a estética, o que dizer de muitas das obras de arte que tiveram o pleno propósito ou foram apresentadas explicitamente para desafiar as tradicionais concepções de arte? Será que a forma da obra de arte de Cage é a mesma forma significativa de que nos fala Bell? E será que a apreensão das suas obras coloca de modo irrelevante o seu conteúdo? Não haverá um propósito cognitivo, estreitamente relacionado com a percepção, o conhecimento e outras dimensões da experiência humana? E conseguir-se-á desvincular completamente os objectos de arte por si produzidos de tudo o resto? Isolando-os do mundo que representam, sobre o qual se produzem e que os contém?

Qualquer definição de arte será necessariamente exclusiva e sempre inconclusiva. Irá sempre agrupar determinados objectos de arte, deixando outros de fora. Foi exactamente isso que Clive Bell fez a partir da sua teoria formalista: criar uma categoria objectiva e delimitadora da arte. O mesmo será dizer que dificilmente se encontrará em *todos* os objectos de arte uma condição necessária e suficiente para que estes possam proporcionar uma emoção estética ou ser considerados belos; para que quem os contemple possa dizer "são belos" e saber porquê, reconhecendo *nos objectos* a razão de tal experiência. E deste ponto de vista, o formalismo de Bell poderá sempre ser entendido como uma tentativa frustrada de definir a arte.

Sabemos bem que as paredes dos museus onde os quadros se fixam não fazem parte das obras, como bem sabemos que o chão onde assentam as estátuas não faz parte das esculturas. Os objectos de arte têm os seus enquadramentos que os delimitam, têm as suas exclusividades. Na verdade, os traços e as cores que Bell salienta terminam onde começa a moldura do quadro; tudo o que estiver para lá desses limites não faz parte da obra. Da mesma maneira que a música termina, em

princípio, quando começa o último silêncio. Mas será que todas as obras de arte são assim? E, em particular, será que a obra de Cage se comporta desta maneira?

Em 1978, Cage compõe *A Dip in the Lake: Ten Quicksteps, Sixty-One Waltzes, and Fifty-Six Marches for Chicago and Vicinity*, uma partitura-mapa que convida intérpretes ou espectadores a visitarem os locais sugeridos pela intersecção das linhas sobrepostas ao mapa de Chicago (Fig. 8.1). As três danças do título da obra (*quicksteps*, valsas e marchas) apenas funcionam como padrões que determinam as diferentes localizações e onde a cada família de cores corresponde cada uma das três formas. O *quickstep*, sendo uma dança com dois tempos, liga duas localizações; a valsa, uma dança com três tempos, liga três localizações; e a marcha, com quatro tempos, liga quatro localizações, perfazendo um total de 427 localizações. Apesar de ter usado o mapa de Chicago, a partitura de Cage poderia ser aplicada a qualquer outra cidade, como o próprio explica:

[G]o to the places (in Chicago or any other city, by assembling a chance determined list of 427 addresses, grouping them in 10 groups of 2, 61 groups of 3 and 56 groups of 4) and either listen to, perform at and/or make a recording of the sounds at those locations.

(Cage citado por Whybrow 2014, não paginado)

*A Dip in the Lake* escapa a qualquer moldura. Não há nada que circunscreva a obra do ponto de vista dos elementos sonoros que dela fazem parte. Nem o próprio Cage sabe o que o espectador irá ouvir e ver ou onde. Para além disso, esta obra já não se configura apenas como uma obra de arte inclusiva porque inclui alguns elementos que não são produzidos intencionalmente; não são alguns, são todos. Os seus elementos serão sempre os sons e as imagens proporcionados por um determinado local a uma determinada hora. Não há sequer traços exclusivos nesta obra, formando um objecto muito bem delimitado pelo suporte que o encerra, tal como é a tinta sobre a tela para o pintor. *A Dip in the Lake* é uma obra de arte integrada no seio do próprio mundo que a contém, sendo por isso capaz de pôr em causa a concepção artística a partir de um objecto limitado e totalmente desligado da realidade. A separação criada pela moldura ou pelo palco caía. O palco era agora o mundo. E o mundo não tem moldura.





Fig. 8.1: John Cage, *A Dip in the Lake: Ten Quicksteps, Sixty-One Waltzes, and Fifty-Six Marches for Chicago and Vicinity*, 1978. Collection Museum of Contemporary Art Chicago, restricted gift of MCA Collectors Group, Men's Council, and Women's Board; and National Endowment for the Arts Purchase Grant. © 1978 John Cage Trust.  
Fotografia © MCA Chicago



A ideia de obra de arte de Bell e a sua defesa do formalismo está também muito ligada à técnica artística, à capacidade para, a partir do traço e da cor, construir novas formas belas para que o observador as contemple. No entanto, Cage mostra, tal como o movimento Dada já tinha demonstrado, como se pode construir uma obra de arte sem técnica, ou mesmo sem sequer ter composto um única linha sucessiva de sons, nem ter escrito um único verso. Existe uma produção artística sim, mas à qual se acrescenta uma atitude que extravasa a técnica com a qual se poderia ter produzido a obra. O produto final pode muito bem ser algo que não foi composto pelo autor, mas algo que já existia e que apenas é proposto e/ou remodelado por ele. A obra de arte que Cage propõe pode ser o resultado da apropriação de material pré-existente, quer sejam objectos comuns ou obras de arte ou, em última instância, algo que apenas aponta para a natureza ou para o mundo.

O *readymade* de Marcel Duchamp parece de facto representar uma das primeiras manifestações da apropriação artística. Se o objecto de arte é, segundo Bell, aquele que tem uma forma significativa, então por que razão o *readymade* de Duchamp, que mantém a forma do objecto comum, não era já um objecto de arte mesmo *antes de o ser*? Quando Duchamp apresenta uma roda de bicicleta ou um urinol enquanto objectos artísticos está também a assumir que a *escolha*, e não o trabalho manual ou técnico, é suficiente para a produção de uma obra de arte. Basta ao artista escolher um objecto, colocá-lo num novo contexto, intitulá-lo e assiná-lo. Talvez seja importante relembrar que estava implícito na pergunta inicial de Bell o seguinte: o que distingue o objecto de arte do objecto comum? Se essa distinção deixa de existir, pelo menos pelas razões levantadas por Bell, então já não poderá fazer sentido começar por definir a arte a partir de tal questão.

Cage também se apropriou de muitos objectos comuns, não completamente ao estilo de Duchamp e do seu *readymade*, mas como elementos plásticos e sonoros das suas obras, numa tentativa de alargar o espectro visual e tímbrico de muitos dos seus espectáculos, ao mesmo tempo que lhes retirou a função habitual e os colocou numa nova rede de relações entre outros objectos e acções. Mas para além da apropriação de objectos comuns, Cage escolheu ainda apropriar-se de peças de outros autores, nomeadamente artigos de imprensa ou emissões de rádio, ou de outras

obras de arte, especialmente obras literárias e ensaísticas de autores que admirava. Muitos dos seus textos, futuros espectáculos, são afinal um novo arranjo literário ou poético das palavras de outros autores, outras vozes que passam a dialogar entre si e com a sua própria voz.

As obras *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet* (1982) e as Charles Eliot Norton Lectures, intituladas *I-VI* (1988-89), são talvez dois dos casos paradigmáticos deste aspecto fundamental da obra de Cage, uma vez que são construídas a partir da apropriação de textos de muitos autores diferentes. A que se pode juntar uma outra que, embora se construa apenas a partir de um só autor, tem uma outra particularidade muito interessante: é uma obra escrita directamente para o público, tal como *A Dip in the Lake* permitia, ou seja, para ser interpretada pelos espectadores. Trata-se de *Les Chants de Maldoror Pulverises Par l'Assistance Meme* (1971), um texto de 200 páginas construído a partir da obra original de Comte de Lautréamont para um público francófono até 200 pessoas, grupo esse que determinaria o modo da sua leitura em voz alta.

As fontes para a longa palestra *I-VI*, apresentada na Universidade de Harvard, já não incluíam um só autor, mas muitos, como toda a obra de Wittgenstein traduzida para inglês, *Walden* de Thoreau, “Nature” e “Circles” de Emerson, *The New York Times*, *The Wall Street Journal* e ainda alguns excertos de obras de Buckminster Fuller e Marshall MacLuhan. Ao compor o texto, Cage aplicou as suas operações de acaso para encontrar, por exemplo, qual o livro e a página de Wittgenstein a usar ou quais os dias e artigos dos jornais diários. Estes excertos seleccionados ao acaso eram posteriormente acomodados pelas estruturas arbitrárias dos mesósticos construídos a partir das seguintes palavras, não só centrais ao poema, mas determinantes para toda a sua obra: *method, structure, intention, discipline, notation, indeterminacy, interpenetration, imitation, devotion, circumstances, variable structure, nonunderstanding, contingency, inconsistency, e performance*. Cage usou também o programa de computador Mesolist para gerar uma lista de palavras dos textos de partida e a sua respectiva localização. Deste modo, conseguia encontrar essas palavras no texto original e a partir daí editar as frases que teria de transcrever. A edição impressa de *I-VI* contempla ainda a transcrição dos seminários que Cage

apresentou em Harvard a propósito da leitura que fez das diferentes partes da peça, onde se encontram as perguntas dos presentes e as respectivas respostas de Cage. Como se tudo o que foi questionado e explicado sobre *I-VI* ainda continuasse a obra e dela fizesse parte.

Já o texto final de *An Alphabet*, publicado em *X: Writings '79-82* (Fig. 8.2) contempla o texto de um narrador que está estruturado por mesósticos escritos pelo próprio Cage, intercalados por excertos de textos escritos por Joyce, Duchamp e Satie que mais não são do que os três protagonistas da peça, onde também vão surgindo, ao longo da história que o narrador vai contando, outras personagens como Thoreau, Rauschenberg ou Teeny Duchamp. A primeira apresentação de *An Alphabet*, em 1982, no Mudd Club em Nova Iorque, apenas contou com a leitura de Cage. Mas as apresentações que se seguiram foram preparadas para várias vozes: as dos três protagonistas e a de outros personagens que vão surgindo ao longo do texto do narrador. As três vozes principais já estavam bem expressas pelas longas citações presentes no texto, mas agora algumas partes do texto do narrador eram também transformadas em diferentes falas de outras personagens visadas. Na apresentação de 1990, no Whitney Museum em Nova Iorque, o espectáculo começou com a abertura da cortina de palco e cada personagem estava sentada com o seu respectivo microfone à sua frente, uma estante com a sua parte do texto e uma luz suave de presença. O narrador começou a ler:

what a Joy  
to hAve  
theM  
on thE  
Same stage same time

even though the subJect  
Of  
the plaY  
is the Curtain  
that sEparates them!

(Cage 2001, 55)

Cage destapa a cortina que separa os autores que admira para os convocar para a sua peça, assumindo-os não só como fortes influências, mas aproveitando as obras que produziram como matéria crucial para a formação da sua própria obra.

A duração ou extensão de uma obra de arte decide-se na sua possibilidade de não esgotar o que diz. A obra cumpre-se assim moldável através da multiplicação da sua leitura, da variabilidade da sua interpretação. Os textos de que Cage se apropria cumprem-se assim. O que está escrito pode ser imutável, é certo, mas as palavras e as obras que lemos não; a leitura de quem as apreende varia e não se esgota. Cage não só tem consciência disto, como também quer trazer para a sua própria obra esta evidência. A apropriação que faz de outros textos, com ou sem manipulação, coloca de um modo particularmente explícito esta questão, ao mesmo tempo que *continua* a obra original e a *reconfigura*. Uma relação complexa e ambígua na qual o original vem, ao mesmo tempo, reconfirmado, recontextualizado e remodelado. Ao mesmo tempo que reafirma um texto escrito a uma só voz, Cage recoloca-o em diálogo com outras vozes e com a sua própria voz. Esta relação poderia ser descrita segundo a categoria psicanalítica do complexo de Édipo onde a criação artística é vista como um conflito e uma competição com a obra-pai, um pouco à semelhança do que é definido por Harold Bloom como a angústia da influência. Mas no caso de Cage não. Não parece existir nenhuma angústia que resulte da influência fomentada pelo texto original, nem muito menos parece existir conflito. Existe sim o desejo de a continuar a dar a ler a partir de uma nova perspectiva e a vontade de prolongar o que nela há de admirável e inesgotável. Os constantes palimpsestos de Cage recolocam os textos originais numa outra rede de sentido, oferecendo ao leitor e espectador uma nova teia de relações entre textos que passam a comunicar entre si.





Quando Cage não escreve uma única frase sua, mas apenas se apropria de um ou mais textos de outros autores, não está sequer a utilizar matéria-prima, e original, se assim se pode dizer, para lhe dar forma. Já não se trata de elaborar uma forma a partir de material cru, mas de elaborar uma nova forma a partir de material de outras obras de arte que já tinham a sua própria forma. Esta operação pode ainda ser vista como a de um editor ou pós-produtor, aquele que edita ou monta uma série de elementos, a partir de operações de acaso, para produzir a sua sequência, corte ou sobreposição. No entanto, o trabalho frequente do editor passa apenas pela pós-produção de material ainda *desenformado* que depois ganha forma nas suas mãos. Mas Cage tem de destruir a forma original para depois voltar a formar. Como quem pega num filme acabado, ou em vários, e o(s) corta aos pedaços para o(s) voltar a sequenciar e sobrepor, daí resultando um novo filme. Um filme que não resulta, contudo, de uma montagem intencional, onde os seus pedaços se conjugam de modo harmonioso, mas um filme em aberto construído por pedaços desagregados que não se relacionam entre si.

Estas novas relações criadas por Cage não são feitas a partir de uma lógica explicativa, ou silogística, como quem demonstra um problema geométrico, mas, pelo contrário, deixando em aberto novas e possíveis ligações que despertam a contínua descoberta e conhecimento do espectador. A forma torna-se um processo de formar inacabado, um processo de formar que não termina e que está em transformação contínua. Um processo de formar desagregador e que muitas vezes prolonga o que já existe: objectos comuns, obras de arte e até o próprio mundo. A forma da obra de Cage é significativa sim, mas não é a forma significativa de Bell fechada sobre si própria enquanto algo que proporciona uma emoção estética desinteressada; é, pelo contrário, uma forma indeterminada em constante transformação interpretativa.

## 9. A Forma Indeterminada como Conhecimento do Mundo

*Formerly, one was accustomed to thinking of art as something better organized than life that could be used as an escape from life. The changes that have taken place in this century, however, are such that art is not an escape from life, but rather an introduction to it.*

John Cage

Quando pensamos numa notação associada a um espectáculo, mais facilmente nos lembramos de uma partitura musical, embora exista outro tipo de notações associadas a outras artes performativas. E lembramo-nos dessa partitura musical como um sistema simbólico que pode ser interpretado por um ou mais músicos conhecedores desse sistema e por isso capazes de o reproduzir. A título de exemplo, pensemos numa partitura de uma sonata para piano de Beethoven. Esta notação não se constitui como um conjunto de instruções que indica ao músico quando deve atacar as teclas do piano, mas uma descrição do seu resultado sonoro, acompanhado pelas técnicas com as quais se poderá produzir. A partitura da sonata de Beethoven comunica o modo de formação de um objecto. Fixa um resultado. Fixar esse resultado é já “objectificá-lo” e imaginá-lo, ou seja, antecipá-lo mentalmente com base na notação que em si contém uma combinação fixa de notas musicais. O mesmo será dizer que conseguiremos perceber a que soará a sonata de Beethoven mesmo antes de esta ser interpretada por um pianista.

Quando se trata de uma notação indeterminada não há, no entanto, maneira de a antecipar, de sabermos a que soa. O músico terá que a interpretar para que possamos ouvi-la. A notação indeterminada de Cage, então, não será nunca a descrição de um resultado sonoro ou um resultado performativo, mas um conjunto de instruções que indica ao intérprete como esta se poderá realizar. Será impossível imaginar a concretização da obra a partir da sua notação, ou seja, antecipá-la mentalmente, uma vez que a sua execução implica uma construção aberta a inúmeros resultados possíveis. Ainda que haja alguma abertura interpretativa em muitas obras determinadas que exigem intérpretes (músicos, bailarinos, actores), existe sempre um certo fechamento no que respeita à sua forma enquanto combinação de todos os elementos que a compõem, condicionando assim a sua realização ao vivo. Por outras palavras, a notação determinada afunila as possibilidades interpretativas a partir de uma base condicionada pelo seu autor. No caso de uma composição musical tradicional, será impossível ao intérprete alterar a sucessão de notas que deverá tocar. Do mesmo modo, será impossível para os actores de uma peça de teatro tradicional alterar a ordem das falas impostas pelo dramaturgo. E ainda que o façam, já não estarão a interpretar a obra considerada original, mas a criar uma nova versão a partir dela. Na notação indeterminada de Cage é o próprio autor que convida a que se possa construir, a partir de inesgotáveis combinações, uma nova construção poética a cada nova interpretação que se faz. Há tantas reconstruções quantas as interpretações.

A notação indeterminada de Cage pode ainda ser percebida como a “obra em movimento” descrita por Umberto Eco, uma composição mais restrita no âmbito das “obras abertas” que se caracteriza pela sua capacidade em conseguir assumir diferentes arranjos imprevistos e ainda *não fisicamente realizados* no que diz respeito ao *fazer manual* da obra (Eco 2009, 78). O exemplo que Eco apresenta como obra em movimento ajuda a ilustrar de modo bastante explícito a sua caracterização. Trata-se de *Livre* de Mallarmé, uma obra literária que o autor francês nunca chegou a terminar, embora a tivesse desenvolvido durante quase toda a sua vida. A forma dinâmica desta obra de arte cumpre-se a partir de uma série de fascículos independentes que não estão encadernados de modo a determinar a sua

sucessão e, onde dentro desses mesmos fascículos se encontram folhas soltas, e por isso móveis, possibilitando assim diferentes arranjos e sugestões interpretativas. Esta grande forma combinatória de Mallarmé é em tudo semelhante às notações indeterminadas de Cage, onde a liberdade das páginas soltas do livro não encadernado se assemelha à liberdade de sobreposição das transparências das notações do artista norte-americano.

Percebe-se agora ainda melhor, voltando à distinção entre notação determinada e indeterminada, a diferença entre a função dos seus intérpretes. O intérprete de uma notação determinada apenas reproduz tecnicamente, e o mais fielmente possível, um objecto acabado, já definido pelo seu autor. Este intérprete é uma espécie de tradutor que, em vez de trocar palavras de uma língua para outra, conferindo-lhes o mesmo sentido, substitui o símbolo notacional, mera figura abstracta no papel, por uma concretização performativa de um discurso poético unívoco. Já o intérprete de uma notação indeterminada de Cage, por contraste, colabora na concretização de algo inacabado. Este intérprete já não é um mero tradutor, mas um co-autor, prolongando o processo autoral até à sua concretização performativa necessariamente única.

No que respeita à notação, a diferença entre a obra determinada e a indeterminada parece ser bastante clara. O mesmo não parece passar-se, no entanto, no que respeita ao espectáculo propriamente dito. Como saberá o espectador que está a assistir a um espectáculo cuja notação é indeterminada? Na notação determinada, o intérprete executa uma notação fixa a que o espectador assistirá. Numa obra cuja notação é indeterminada, o espectador assiste a algo que o intérprete acabou por fixar, uma vez que teve de decidir o que executar perante uma notação aberta que assim o exigia. Isto quer dizer que a obra que antes era indeterminada na sua notação acaba por ser determinada no momento da sua execução ao vivo, não interessando por isso ao espectador que a contempla o seu grau de indeterminação antes da sua realização. O espectáculo é para si o que está a acontecer. O que está a ver e ouvir pode ter tido origem numa notação fixa ou aberta, pouco importa, pois parece ser completamente indiferente. Carl Dahlhaus foca exactamente este aspecto quando discute no seu livro *Schoenberg and the New Music* as formas abertas relativamente ao espectador:



By “open forms” one understood, first, pieces in which individual sections are fixed and unalterable, yet where the sequence of the sections is variable and left to the performer. The variability is, however, aesthetically fictitious. For the listener it does not exist; he does not relate the version he is hearing to other possible ones the performer could have chosen but did not choose. What is a variable form on paper is fixed in performance; and insofar as form is a category that refers to the perceivable result and not to the method, “open form” is not open.

(Dahlhaus 1990, 261-2)

O que Dahlhaus defende parece fazer sentido. A obra aberta no que respeita à sua realização interpretativa parece ser apenas aberta na sua notação. Uma abertura que deixa de existir no momento em que se ouve o seu resultado fixado pelo intérprete. A forma aberta estaria, deste modo, apenas relacionada com o método do autor, mas não com o seu resultado percebido. No entanto, quando prestamos atenção à forma das obras indeterminadas de Cage, compreendemos, ao contrário da ideia de Dahlhaus, uma forma bem mais complexa e divergente na sua caracterização. Cage divide, na verdade, as obras de arte em quatro componentes distintas: estrutura, forma, método e material, definindo-as do seguinte modo relativamente à composição musical:

Structure in music is its divisibility into successive parts from phrases to long sections. Form is content, the continuity. Method is the means of controlling the continuity from note to note. The material of music is sound and silence. Integrating these is composing.

(Cage 1961, 62)

Do ponto de vista de Cage, a ideia de Dahlhaus relativamente à forma poder-se-ia substituir pelo termo *estrutura*, acabando por se compreender a forma aberta simplesmente como uma estrutura aberta. Mas a obra indeterminada de Cage não está apenas relacionada com a sua estrutura, está também relacionada com a sua *forma-conteúdo* que, contrariamente à estrutura enquanto divisão por partes, é a sua *continuidade*. Na palestra *Defense of Satie*, Cage faz ainda a distinção entre estrutura e forma, propondo uma analogia com a poesia: o poeta usa um soneto

como estrutura para realizar uma continuidade de palavras (Cage in Kostelanetz 1970, 79). A forma da obra indeterminada de Cage não é algo que facilmente possamos detectar ou imaginar, como um contorno visual, mas algo que está entre os elementos da obra, como algo que continua um elemento num outro, não como um corpo enquanto estrutura dividida por partes, mas um agente, um modo de formar, um modo de dar continuidade.

Picasso tem uma ideia de forma muito interessante para esta discussão, comentando o conceito a propósito de um quadro de Cézanne:

If one occupies oneself with what is full: that is, the object as positive form, the space around it is reduced to almost nothing. If one occupies oneself primarily with the space that surrounds the object, the object is reduced to almost nothing. What interests us most — what is outside or what is inside a form? When you look at Cézanne's apples, you see that he hasn't really painted apples, as such. What he did was to paint terribly well the weight of space on that circular form.

(Picasso citado por Rogers 1985, 152-3)

Picasso afirma que se nos ocuparmos com o espaço preenchido pela forma, com o que esta contém, ou seja, com o objecto propriamente dito, perdemos o espaço que rodeia o objecto. E se nos ocuparmos com o espaço que está para lá do objecto, perdemos o objecto. Parece então que a forma não poderá ser compreendida a partir desta separação entre o que está dentro ou fora dela, mas com a junção de ambos, como algo que encerra ou contém, ao mesmo tempo que mantém para lá de ou em oposição a algo. Como se a forma fosse uma linha de separação entre elementos, um modo de distribuição no espaço e no tempo que coloca um objecto contra outro, uma acção contra outra, uma palavra contra outra. O relevante na forma é a distinção, o possível encadeamento. Se agora acrescentarmos a indeterminação à forma, então conseguimos compreender a forma da obra de Cage como uma *descontinuidade*.

No conjunto de ensaios *The Responsibility of Forms*, Roland Barthes defende uma ideia de forma que desenvolve esta noção, ao mesmo tempo que a esclarece: “form is what is between the thing and its name, form is what delays the name” (Barthes 1986, 234). Barthes compreende a forma enquanto intervalo, enquanto

modo de suspender, atrasar ou obstruir a transacção entre algo e o seu nome. No fundo, é uma forma enquanto hiato que interrompe a passagem entre algo e o seu significado. Como se a forma tivesse a capacidade para reorientar os nossos processos de pensamento, exigindo um outro tipo de interpretação que não o processo rápido para o conhecimento de um objecto que se representa. Na verdade, tal como conclui Angela Leighton, a propósito da noção de forma de Barthes, não é tão relevante o objecto e o seu possível significado, mas o modo como a forma nos convoca para um processo que adia a lógica de ambos (Leighton 2007, 21). A forma indeterminada de Cage, uma forma-conteúdo enquanto descontinuidade, parece então proporcionar um novo tipo de conhecimento. Não um conhecimento da sua matéria ou do seu conteúdo propriamente dito, mas o conhecimento da forma do seu conteúdo. Não se trata de um conhecimento que se reflecte numa acumulação de objectos conhecidos, mas uma forma enquanto capacidade construtiva para o conhecimento.

Compreendida deste modo, a forma indeterminada de Cage não parece terminar na notação das suas peças, tal como Dahlhaus sugeria a propósito de todas as notações abertas. Um espectador de um dos seus espectáculos assiste à execução de variadas acções que o intérprete fixou, mas a forma da composição dessas acções que se fixa é indeterminada por si só. Independentemente do percurso e do resultado apresentado pelo intérprete, o espectáculo não se apresenta determinado porque a composição dos elementos proporcionada pela sua notação é também indeterminada para o espectador. O modo como Dahlhaus se refere à forma indeterminada da notação pressupõe que o seu intérprete construa um puzzle cujas peças encaixam para estruturar uma de várias possíveis figuras. Um puzzle que acaba sempre por se fixar e fechar no momento da sua realização, acabando por isso o espectador por assistir a um espectáculo *acabado*. O que não quer dizer que cada espectador também não faça uma interpretação distinta de um outro; apenas quer dizer que o espectáculo, depois de fixada a notação aberta, se fecha num todo, numa só unidade. As peças de um eventual puzzle de Cage, porém, não encaixam umas nas outras, não sendo por isso possível que o resultado da sua apresentação seja algo que se percepcione como acabado e determinado. O intérprete apenas

realiza um modo de as apresentar, nunca conseguindo conferir-lhes uma unidade. Como se cada intérprete apresentasse uma construção — sempre diferente porque resultado de uma notação indeterminada — que não se segura porque lhe faltam as articulações. Uma construção que o espectador terá de reinterpretar, já não a partir da notação indeterminada, mas a partir do espectáculo que dela resultou, também ele indeterminado.

Para melhor se perceber o que se entende por construção sem articulações, podemos pensar numa frase que tenha descontinuidades sintácticas que não permitam uma relação gramatical correcta entre as suas palavras. O sentido desta frase que o intérprete apresenta, depois de executada a notação indeterminada, continuará em aberto. A notação que Cage propõe impede que a sua concretização ofereça determinações ao espectador. A liberdade interpretativa que pretende para o intérprete é a mesma que pretende para o espectador. A indeterminação permanece sempre. No caso da notação, a indeterminação está do lado do fazer da obra, da sua manualidade. No caso do espectáculo, a indeterminação está relacionada com o acto cognitivo do espectador. Em ambos os casos existe indeterminação, quer se trate de um aspecto físico da obra (como a sobreposição de transparências nas notações de Cage ou as linhas que não cosem as páginas do *Livre* de Mallarmé); ou ainda algo ulterior, já não físico mas performativo, e depois mental por parte do espectador, onde as transparências da notação ou a ausência de encadernação do livro são agora como que substituídas pela ausência de articulações formais que deixam em aberto possíveis explicações, determinações e relações do seu conteúdo. Deste modo, o resultado da interpretação da notação indeterminada permanece ainda aberto a uma teia de relações inesgotáveis para o espectador, ou seja, permanece ainda indeterminado mesmo depois de realizado.

Para além disso, Cage apresenta obras indeterminadas onde nem sequer existe notação. Muitos dos seus espectáculos teatrais não têm origem numa notação e em alguns casos essa notação só se elabora depois de o espectáculo ter sido concebido e apresentado. Para que se possa então definir um espectáculo como uma obra indeterminada não será necessário exigir que este tenha tido origem numa notação indeterminada. Em vez disso, deve entender-se a indeterminação como

algo que diz respeito ao *modo de formação* de um acontecimento performativo cujos fragmentos não se articulam numa relação unívoca de causa-efeito, possibilitando assim rearranjos interpretativos muito diferenciados, independentemente de existir ou não uma notação que anteceda a apresentação da obra. A indeterminação começa na estrutura da obra, mas cumpre-se verdadeiramente na sua forma, com ou sem notação associada.

A indeterminação relacionada com o modo de formação da obra está em concordância com uma certa maneira de “descrever” o mundo real. Parece que Cage nos quis oferecer, a partir da forma indeterminada da sua obra, uma compreensão de uma forma indeterminada do mundo. *A forma representa o mundo*. Um mundo que não se pode apenas conhecer à luz das determinações científicas e das suas relações clássicas de causalidade. Ainda assim, Cage não parece defender a ausência de causas, considerando que tudo é acaso, nem a possibilidade de certas explicações lógicas para certos aspectos do conhecimento do mundo. A poética da obra indeterminada apresenta aspectos formais que de certo modo complementam as usuais definições dos fenómenos naturais ou dos processos lógicos usados para chegar às suas explicações. Cage não quer substituir uma visão do mundo determinista por uma totalmente indeterminista. A sua forma indeterminada compromete-se antes com uma visão do mundo bem mais alargada, chamando a atenção para uma dimensão epistemológica que não pode prender-se ou limitar-se às determinações que atribuímos ao fluxo contínuo do mundo. Como o próprio explica, corrigindo Daniel Charles numa entrevista em 1968:

Daniel Charles : Then art as you define it is a discipline of adaptation to the real as it is. It doesn't propose to change the world, it accepts it as it presents itself. By dint of breaking our habits, it habituates us more effectively.

John Cage: I don't think so. There is one term of the problem which you are not taking into account: precisely, the world. The real. You say: the world as it is. But it is not, it becomes! It moves, it changes. It doesn't wait for us to change. It is more mobile than you can imagine. You are getting closer to this reality when you say as it “presents itself;” that it is not there, existing as an object. It is a process. (...) The function of art at the present time is to preserve us from all logical minimizations that we are at each instant tempted to apply to the flux of events. To draw us nearer to the process which is the world we live in.

(Cage in Charles 1981, 80-1)



A declaração de Cage deixa claro o seu objectivo último: construir uma obra enquanto processo, e não como um objecto, e de acordo com um modo bem mais alargado de compreender os processos do mundo, sem nunca impor um sentido fixo apoiado em minimizações lógicas que limitam o nosso conhecimento. A função da sua forma indeterminada não passa então por perseguir um tipo de beleza harmoniosa, nem uma organização racional e intencional, mas passa antes por um modo de desenvolver novas experiências interpretativas e perceptivas que espelhem um novo modo de conhecer o mundo. Como tão bem sintetiza Cage, reforçando a diferença entre a beleza de uma obra de arte e a sua função:

Left to itself, art would have to be something very simple — it would be sufficient for it to be beautiful. But when it's useful it should spill out of just being beautiful and move over to other aspects of life so that when we're not with the art it has nevertheless influenced our actions or our responses to the environment.

(Cage in Kostelanetz 2003, 216)

Este modo de se compreender a forma indeterminada de Cage é, aliás, algo semelhante à ideia defendida por Eco relativamente à sua obra aberta. Para Eco, a obra aberta produz complementos do mundo e, apesar de não se poder substituir ao conhecimento científico, constitui-se como uma *metáfora epistemológica*, ou seja, a sua forma reflecte o modo pelo qual a ciência da época vê a realidade (Eco 2009, 82). Claro que a forma indeterminada de Cage se encaixa na noção de obra aberta de Eco, sobretudo no que diz respeito à caracterização da obra em movimento enquanto categoria mais restrita das obras abertas, e ao modo de formação da obra enquanto metáfora epistemológica. No entanto, existe uma diferença essencial entre o que aqui se defende e a teoria do filósofo italiano. Segundo Eco, não existe uma analogia possível entre a forma aberta e uma presumível forma do mundo, entendendo que a indeterminação não é um modo de ser do mundo físico, mas apenas um modo de explicar operativamente os processos do mundo, ou seja, a obra aberta apenas propõe, enquanto metáfora epistemológica, uma relação entre a sua prática e uma metodologia ou explicação científica (Eco 2009, 85). Contudo, e ao contrário do que Eco defende, no âmbito da sua discussão em torno das obras

abertas, o acaso e a indeterminação associados à poética da obra de Cage podem e devem ser compreendidos como modos de ser do mundo físico, existindo, por esse motivo, uma relação ontológica entre o aspecto formal da sua obra indeterminada e o próprio mundo. No fundo, a obra indeterminada deverá ser entendida como um metáfora ontológica do mundo e ainda como metáfora epistemológica, como um modo particular de conhecimento.

Pensar numa obra de arte como algo capaz de proporcionar conhecimento sugere desde logo que essa obra é sobre algo, que tem conteúdo ou significado, e que exige ser compreendida. Para tal, essa obra tem de ser capaz de representar ou exprimir algo. No caso concreto de Cage, onde a expressão fica de lado, bem como quaisquer estados psicológicos relacionados com sentimentos ou emoções, a representação parece revelar-se como a condição única para a obtenção de conhecimento a partir da sua obra.

Em primeiro lugar, e uma vez que nem todas as representações são obras de arte, talvez seja importante questionar em que difere uma representação numa obra de arte de outra qualquer representação. Será que existe diferença? E se sim, qual é? Podemos encontrar uma das primeiras noções de representação no Livro X de *A República* de Platão, onde se defende que as representações pictóricas referem aspectos visíveis da realidade por imitação, numa espécie de cópia de aparências apoiada na noção de semelhança visual entre a imagem que representa e aquilo que é representado. Esta ideia de representação figurativa por semelhança pode colocar desde logo em destaque o seu lado aparentemente não convencional por contraste com uma representação linguística, por exemplo, que é convencional. A palavra “mesa” representa um determinado objecto não em virtude de qualquer característica intrínseca da palavra, quer se trate do seu aspecto gráfico ou da sua sonoridade, mas em virtude de uma convenção relativa a uma determinada língua, neste caso a língua portuguesa. O mesmo pode parecer não acontecer se se tratar de uma representação pictórica do mesmo objecto, uma vez que a representação de uma mesa por semelhança com uma mesa real parece não exigir qualquer tipo de convenção. No entanto, podemos olhar para o problema segundo a perspectiva de Nelson Goodman para quem as representações figurativas das artes visuais são tão

convencionais como as palavras. Uma representação figurativa, tal como a representação linguística, é denotativa, sendo por isso errado defender que a distinção entre os dois tipos de representação se pode explicar porque a figurativa refere por semelhança e a linguística por convenção (Goodman 1968, 5). Para Goodman, compreender o que determinada obra denota passa por decodificar o que está na obra de acordo com um conjunto de regras que integram um sistema de convenções de que essa obra faz parte. A experiência perceptiva parece então não ser suficiente para que se decifre o que determinada obra representa ou denota, mas será também necessária a aplicação de certas convenções capazes de relacionar a obra com aquilo que pretende representar. É por esta razão que Goodman também nos diz que temos muitas vezes dificuldades em perceber o que está representado, por exemplo, numa pintura gótico flamenga. Na verdade, e voltando ao confronto entre representação figurativa e representação linguística, todas as representações são convencionais, uma vez que se trata da aplicação de um sistema simbólico que mais não faz do que colocar um determinado símbolo no lugar do objecto que quer representar. A diferença está apenas no tipo de símbolo usado e das regras ou convenções que se aplicam na sua utilização.

Goodman defende ainda que não existe um modo mais fiel e realista da representação. Os vários artistas apenas representam obras diferentes, e de acordo com o seu modo próprio de pintar, representando modos diferentes de ver. A ideia de que existem representações mais fiéis do que outras é apenas uma noção que vamos construindo de acordo com as obras que vamos observando e com o modo como nos ensinam a observá-las. Existem muitos retratos diferentes e verdadeiros, tal como existem descrições igualmente diferentes e verdadeiras, tal como existem diferentes e igualmente verdadeiras representações do mundo. Todas envolvem determinadas convenções apoiadas em diversos sistemas simbólicos, mas nenhuma é exclusivamente verdadeira. São todas. Nas palavras de Goodman: “Nenhuma delas nos diz o modo como o mundo é, mas cada uma delas nos diz o modo como o mundo é. (...) [S]e me perguntarem qual é o modo como o mundo é, eu devo igualmente responder “nenhum“. Pois o mundo é de vários modos” (Goodman 1972, 5). Para além disso, quando dizemos ou achamos que uma pintura é muito parecida ou

se assemelha bastante a uma paisagem, apenas significa que se assemelha ao modo como essa paisagem é habitualmente pintada. O modo como as pinturas ou outras obras artísticas representam influencia também o modo como observamos o mundo. Basta para isso pensar-se no modo como o grande plano do cinema ajudou a alterar a nossa percepção do rosto humano. Parece então que o artista que tenta representar o mundo não está à procura de uma descrição, de um desenho ou de uma imagem que seja o mais possível fiel a esse mundo, nem está à procura da sua verdade; o artista apenas representa um modo particular de descrever o mundo, salientando um seu aspecto e um modo específico de o dar a conhecer.

Quando Goodman defende que todas as representações são convencionais está também a defender que as representações artísticas são tão convencionais quanto as representações científicas. Para além disso, e ainda mais importante, Goodman está também a defender que a arte, tal como a ciência, é uma forma de conhecimento. Esta comparação pode parecer exagerada e precipitada, uma vez que se poderá pensar que a ciência, ao contrário da arte, é um meio de conhecimento de verdades. A relação entre conhecimento e verdade é aliás um dos argumentos mais veementes contra a possibilidade de a arte proporcionar conhecimento, mais concretamente, conhecimento proposicional. Este tipo de conhecimento pode ser caracterizado como a posse de crenças verdadeiras e justificadas, uma definição tripartida que pressupõe que o sujeito que diz conhecer determinada proposição tem, em primeiro lugar, de *acreditar* nessa proposição, tendo ainda essa proposição de ser *verdadeira* e ter algo que a *justifique*, ou seja, haver boas razões para afirmar tal proposição. Contudo, segundo Goodman, essa é uma maneira errada de abordar o problema, pois estaríamos a inferiorizar a ideia de conhecimento a uma ideia mais abrangente de compreensão. Ora a compreensão não exige nem verdade nem justificação. Podemos compreender muitas coisas sem sequer sabermos se são verdadeiras ou justificadas. Para além disso, como podemos saber que são verdadeiras? Se as teorias científicas são construções de verdades, então por que razão vão sendo corrigidas? Como podem existir verdades e correcções de verdades? O que parece então prevalecer não é a verdade mas a representação simbólica, tanto a artística quanto a científica, que nos proporciona a compreensão de vários aspectos e fenómenos do mundo. Deste modo, não só deveremos relativizar a noção de verdade,

como também a noção de realidade. O mesmo será dizer que não podemos falar de um mundo real que pode ser representado com base numa noção de verdade, mas, pelo contrário, como Goodman defende, devemos falar da construção de versões-de-mundos.

Estas versões-de-mundos de que Goodman nos fala não são mais do que sistemas simbólicos que têm a função de sublinhar certos aspectos e fenómenos, não de uma suposta realidade pré-existente, mas do seu próprio domínio referencial. Assim, a arte entendida como modo de conhecimento do mundo não consiste na descoberta de verdades, mas na sua capacidade de alargar o domínio do que pode ser referido, proporcionando-nos novas perspectivas sobre diferentes aspectos do mundo. A teoria de Goodman é importante para se poder compreender que a arte, tal como a ciência, pode e deve ser vista como um modo de descoberta e alargamento do nosso conhecimento. A abstracção e o rigor das versões-de-mundos científicas não devem, por essa razão, ser mais ou menos importantes do que o significado e o concreto das versões-de-mundos artísticas.

Quando nos voltamos para Cage, esta importância que se atribui ao possível alargamento do nosso conhecimento a partir da sua obra indeterminada ganha ainda mais força, já que a sua obra foge aos normais objectivos da representação científica, cuja função passa por classificar, explicar, categorizar, ordenar e, sobretudo, determinar. Como se o conhecimento proporcionado pela obra de Cage estivesse sobretudo relacionado com certos aspectos do mundo que fogem à sistematização científica, à possível repetição experimental e sobretudo à lógica. Pensar na forma indeterminada de Cage como um modo de conhecimento do mundo é então pensar que a indeterminação se cumpre numa poética desprovida de relações fixas, lógicas e/ou previsíveis para dar lugar à representação de outras relações imprevisíveis do mundo. No fundo, a indeterminação de Cage relaciona-se com os acontecimentos do mundo cujo futuro se apresenta em aberto, ou seja, onde o presente não fixa de maneira inequívoca o futuro, sendo por esse motivo compatível com inúmeras possibilidades de realização e interpretação. Trata-se de dar conta, a partir de uma forma dinâmica, dos aspectos do mundo que não podem ser acomodados nas leis científicas deterministas ou na dimensão lógica da inteligência. A forma indeterminada de Cage torna-se um modo próprio de compreender o mundo e de o dar a conhecer.





## 10. A Origem da Lecture Performance

*If a lecture is informative, then people can think that something is being done to them, and that they don't need to do anything about it except receive it. Whereas, if I give a lecture in such a way that it is not clear what is being given, then people have to do something about it.*  
John Cage

John Cage começou a escrever muito cedo, muito antes de ter composto a sua primeira obra musical. Quando tinha apenas 15 anos, em 1927, chegou mesmo a vencer um prémio literário, o Southern Oratorical Contest, com a palestra *Other People Think*. No ano seguinte, Cage inscreve-se em Pomona College, altura em que começa a pensar em ser escritor, e muito por culpa do seu interesse na poesia de Gertrude Stein. Apesar disso, deixou Pomona College dois anos depois e viajou para a Europa para estudar piano e arquitectura. Os seus interesses estendiam-se agora a outras áreas, mas o seu entusiasmo pela literatura e pela poesia nunca esmoreceu. Em 1931 volta à Califórnia e arranja trabalho como jardineiro em Santa Monica. Tinha ainda 19 anos. Para complementar este trabalho, Cage começou também a dar lições de música e pintura moderna a grupos de 30 a 40 donas de casa que subscreviam semanalmente as suas palestras por 2,5\$. Cage nunca mais parou de escrever. Escreveu ensaios, poesia, diários, declarações artísticas, histórias autobiográficas e sobretudo palestras. E a partir do final dos anos 40 Cage já não pensava no que escrevia como simples textos ou poemas para serem publicados e posteriormente lidos. Os seus textos tornar-se-iam peças performativas.

O termo *lecture performance* apenas se fixa nos anos 90, cerca de duas décadas depois de o termo *performance* começar a constituir-se como uma categoria própria das artes performativas. O que não quer dizer que a prática da *lecture performance* já não tivesse sido desenvolvida antes de se fixar como um género performativo. Na verdade, a sua prática, embora ainda não circunscrita pelo termo, tem início muitos anos antes, podendo mesmo ser traçada a sua origem desde as leituras promovidas pelo movimento Dada, nos espectáculos orientados por Hugo Ball no Cabaret Voltaire, em Zurique, e depois em Paris, nos espectáculos promovidos pelo grupo Littérature.

De todas as formas literárias, a palestra é sem dúvida uma das formas privilegiadas de Cage, se não mesmo a mais privilegiada, podendo, por esse motivo, dar nome aos seus espectáculos que foram construídos com base em textos compostos para serem lidos em voz alta. Assim, a melhor designação que se poderá atribuir a este tipo de espectáculos será *lecture performance*, não só porque a categoria se começou a desenvolver na sua época, mas também porque o termo *lecture* é muitas vezes incluído nos títulos dos seus textos performativos, textos que eram escritos com o propósito de serem lidos ao vivo, isoladamente ou como parte integrante de um espectáculo multidisciplinar. A maioria das *lecture performances* que escreveu são ensaios ou histórias autobiográficas que estão editadas nos vários livros que publicou, incluindo *Silence* (1961), *A Year From Monday* (1967), *M* (1973), *Empty Words* (1979) e *X* (1992). Publicadas num só livro estão apenas as suas Charles Eliot Norton Lectures, com o título *I-VI* (1990), e ainda *Themes and Variations* (1982), um livro-partitura para ser lido em voz alta e ao vivo por um só intérprete, uma peça com 15 temas, seguido de quatro secções de variações sobre esses temas, cada um baseado num autor importante para a vida e obra de Cage, formando um enorme *pastiche* das suas ideias filosóficas.

Em primeiro lugar, o artista que constrói uma *lecture performance* já pensa o seu discurso enquanto acontecimento performativo. A componente performativa começa logo na preocupação com a materialidade sonora do discurso e no modo como se produz oralmente esse mesmo discurso. No caso específico de Cage, existe uma forte preocupação com o modo como se constrói o texto para ser lido como se da interpretação de uma obra musical ou de uma obra poética se tratasse. Uma

ideia que faz com que o texto a ser lido em voz alta seja ao mesmo tempo uma obra musical e um poema. Claro que a analogia entre uma obra musical e um poema pode ser bastante óbvia, mas no caso de Cage significa muito mais do que uma simples analogia, significa uma verdadeira inter-relação entre as duas formas artísticas, tal como o próprio explica:

For over twenty years I have been writing articles and giving lectures. Many of them have been unusual in form – this is especially true for the lectures – because I have employed in them the means of composing analogous to my composing means in the field of music. My intention has been, often, to say what I had to say in a way that would exemplify it; that would, conceivably, permit the listener to experience what I had to say rather than just hear about it.

(Cage 1961, ix)

Cage tenta representar visualmente o modo mais musical e mais natural da leitura de textos, incluindo pausas, respirações e diferentes entoações e dinâmicas, prescrevendo a oralidade como quem prescreve sons. Ao usar arranjos tipográficos específicos, Cage trata as palavras enquanto sons musicais numa partitura, uma ideia partilhada pelo escritor Charles Olson com quem Cage conviveu em Black Mountain College. A este propósito, Olson comenta como a máquina de escrever ajudou os poetas a mudar o seu método de escrita:

For the first time the poet has the stave and bar a musician has had. For the first time he can without the convention of rhyme and meter, record the listening he has done to his own speech and by that one act indicate how he would want any reader, silently or otherwise, to voice his work. It is time we picked the fruits of the experiments of Cummings, Pound, Williams, each of whom has (...) already used the machine as a scoring to his composing, as a script to its vocalizations.

(Olson citado por Lo Bue 1982, 66)

Na verdade, as palestras de Cage, futuras *lecture performances*, não são apenas textos para serem lidos, mas guiões, como partituras musicais, que prescrevem um modo de leitura em voz alta, seja uma leitura ao vivo perante uma audiência, seja uma leitura para ser gravada com ou sem acompanhamento musical. Mas ainda mais importante do que este aspecto performativo da *lecture performance* é a sua essência híbrida que conjuga duas categorias: a palestra relacionada com uma prática

científica e a performance relacionada com uma prática artística. A sua definição terá necessariamente de fazer cruzar estas duas práticas. A sua base é um discurso, normalmente com características ensaísticas, autobiográficas e auto-reflexivas, apresentado ao mesmo tempo enquanto espectáculo e enquanto exposição científica. No entanto, e ainda que se trate de uma forma híbrida, a *lecture performance* nunca poderá ser considerada uma obra científica, ainda que o seu conteúdo possa conter conhecimento científico relevante, mas terá antes de ser considerada uma prática artística, ou seja, uma obra de arte. Ainda assim, a concepção da *lecture performance* coloca em evidência a simultaneidade da sua natureza performativa e da sua natureza discursiva, propondo uma inter-relação entre a prática artística e a teoria, entre a arte e o conhecimento.

## Ensaaios

### *Lecture on Nothing, Lecture on Something e Juilliard Lecture*

Na sua primeira visita a Black Mountain College, em 1948, Cage apresenta a palestra *Defense of Satie*, altura em que também produziu *Le Piège de Meduse*. Esta palestra coloca em dois pólos bastante distintos a estrutura rítmica por durações de Satie, que Cage afincadamente defendia, contra a progressão harmónica de Beethoven que Cage tanto queria contrariar. Com um certo estilo provocador — afinal, muitos dos seus ouvintes em Black Mountain College eram emigrantes alemães, admiradores de Beethoven —, *Defense of Satie* revelar-se-ia como um dos primeiros textos a estabelecer de forma bastante clara as ideias composicionais de Cage, sobretudo no que diz respeito à estrutura por durações que se tornaria no pilar essencial do seu modo de compor e escrever. Cage comenta em *Defense of Satie* que a duração é o único aspecto do som comum ao som e ao silêncio. E por essa mesma razão, começa por compor os seus textos com base numa estrutura ritmada por durações de sons (palavras) e silêncios (pausas entre palavras).

Para além disso, as experiências de Cage com as gravações em fita magnética ajudaram-no a perceber que o comprimento da fita (espaço) era proporcional à duração (espaço de tempo). Este princípio de proporcionalidade não só se iria constituir como a base de muitas das suas notações musicais, onde a colocação dos



eventos sonoros no papel e as suas respectivas distâncias ajudavam a determinar a sua ocorrência e duração, como seria também essencial para o arranjo gráfico dos seus textos, onde às manchas de palavras impressas e ao espaço entre as mesmas correspondia a duração do discurso e as suas respectivas pausas. O princípio da composição das peças musicais e dos textos era exactamente o mesmo. As palavras eram tratadas como sons.

Um ano depois da apresentação de *Defense of Satie* em Black Mountain College, Cage escreve *Lecture on Nothing* (1949) e apresenta-a no Artist's Club<sup>16</sup> em Nova Iorque. Quando se olha para o arranjo gráfico desta palestra (Fig. 10.1) logo se percebe a sua estrutura fragmentada: o texto está dividido em conjuntos (ou estrofes) de 12 linhas que estão subdivididas em 4 colunas. Esta disposição propõe uma leitura ritmada entre expressões e frases (palavras impressas) e silêncios (espaços em branco), não ao longo das colunas, mas da esquerda para a direita. Se *Defense of Satie* é a primeira palestra a defender a estrutura rítmica de Satie, *Lecture on Nothing* é a primeira, enquanto peça performativa, a concretizá-la. A leitura da palestra não deve, no entanto, ser feita de modo artificial, tal como Cage propõe no seu prefácio, não devendo por isso o leitor ser demasiadamente fiel à colocação das palavras na página. O leitor deve usar, em vez disso, o *rubato* que usa na sua fala quotidiana. Cage usa explicitamente o termo *rubato*, que em italiano significa literalmente roubado, um termo usado na composição musical tradicional, para indicar ao músico que pode acelerar ou desacelerar o tempo de algumas frases, alargando ou reduzindo a duração das notas que está a tocar. Ao transpor essa liberdade duracional na interpretação das notas musicais para um discurso oral, Cage sublinha o ritmo incerto da fala ao mesmo tempo que atribui uma duração visível, e depois audível, aos silêncios, assumindo-os como parte integrante da oralidade. No fundo, Cage quis usar os espaços em branco entre palavras e expressões para os fazer corresponder às habituais durações das pausas, respirações ou hesitações, mais ou menos longas, de qualquer discurso falado diariamente.

---

16 O Artist's Club, ou simplesmente Club, como também era conhecido, estava situado na 8ª Avenida em Nova Iorque e era o local onde se reuniam vários artistas associados ao expressionismo abstracto, entre eles Robert Motherwell e Willem de Kooning.

and how un-certain it is

Most anybody knows a-bout the future

What I am calling poetry is often called content.  
 I myself have called it form . It is the conti-  
 nuity of a piece of music. Continuity today,  
 when it is necessary , is a demonstration of dis-  
 interestedness. That is, it is a proof that our delight  
 lies in not pos-essing anything . Each moment  
 presents what happens . How different  
 this form sense is from that which is bound up with  
 memory: themes and secondary themes; their struggle;  
 their development; the climax; the recapitulation (which is the belief  
 that one may own one's own home) . But actually,  
 unlike the snail , we carry our homes within us,

which enables us to fly or to stay  
 , — to enjoy each. But beware of  
 that which is breathtakingly beautiful, for at any moment  
 the telephone may ring or the airplane  
 come down in a vacant lot . A piece of string  
 or a sunset , possessing neither ,  
 each acts and the continuity happens  
 . Nothing more than nothing can be said.  
 Hearing or making this in music is not different  
 — only simpler — than living this way .  
 Simpler, that is , for me, — because it happens  
 that I write music .

That music is simple to make comes from one's willingness to ac-  
 cept the limitations of structure. Structure is  
 simple be-cause it can be thought out, figured out,  
 measured . It is a discipline which,  
 accepted, in return accepts whatever , even those  
 rare moments of ecstasy, which, as sugar loaves train horses,  
 train us to make what we make . How could I

LECTURE ON NOTHING / 111

Fig. 10.1: John Cage, *Lecture on Nothing*, 1949 (excerto).

Cage usa ainda este mesmo arranjo tipográfico nas palestras *Lecture on Something* (1951) e *Juilliard Lecture* (1952). *Lecture on Something*, como o título sugere, forma uma espécie de díptico com *Lecture on Nothing*, tendo sido também apresentada no Artist's Club em Nova Iorque. Já *Juilliard Lecture* tem este título porque foi escrita para ser apresentada em 1952, na Juilliard School of Music, numa primeira leitura acompanhada ao piano por David Tudor e cronometrada para que ambos comesçassem as suas partes num tempo específico determinado por operações de acaso. A segunda vez que Cage leu *Juilliard Lecture* foi também em 1952, mas desta vez em Black Mountain College como parte integrante do seu famoso *Untitled Event*; era este o texto que Cage lia em cima de um escadote, ao mesmo tempo que Charles Olson e M. C. Richards liam os seus textos de um outro escadote. Para além de terem o mesmo aspecto gráfico, associado ao modo como as palavras e os espaços em branco se associam ao discurso falado e às suas pausas, Cage pretende ainda que o leitor e o ouvinte ganhem consciência dessa característica do discurso falado, dando-nos a conhecer esse discurso a partir de uma oralidade que se expõe a si própria, que fala de si mesma. Nas palavras de Cage em *Lecture on Nothing*:

This is a composed talk, for I am making it just as I make a piece of music. It is like a glass of milk. We need the glass and we need the milk. Or again it is like an empty glass into which at any moment anything may be poured. As we go along, (who knows?) an idea may occur in this talk. I have no idea whether one will or not.

(Cage 1961, 110)

Este aspecto auto-reflexivo está aliás bem explícito em muita das passagens de *Lecture on Nothing*, *Lecture on Something* e *Juilliard Lecture*, onde Cage vai chamando a atenção do ouvinte para o facto de este estar a ouvir a produção de um discurso oral que tem uma certa estrutura, que está dividido em partes, que pode até não dizer nada, ou onde eventualmente alguma ideia pode ocorrer, ou ainda onde vai repetidamente afirmando que está simplesmente a falar ou está em silêncio, como nesta passagem de *Juilliard Lecture*: “I was silent. Now I am speaking. No melody. No counterpoint” (Cage 1967, 111).

## *Composition as Process*

Em Setembro de 1958, Cage apresenta *Composition as Process* em Darmstadt, na Alemanha. Wolfgang Steineck, na altura director do Internationale Ferienkurse für Musik em Darmstadt, propôs a Cage que este apresentasse uma palestra sobre a sua peça *Music of Changes* (1951), a primeira obra do artista norte-americano a ser composta a partir das operações de acaso associadas ao *I Ching*. Cage decidiu então apresentar não uma palestra, mas três: *Changes*, *Indeterminacy* e *Communication*, completando um tríptico sob o título *Composition as Process*.

*Changes*, a primeira das três palestras, expõe, como o título sugere, o processo envolvido na construção de *Music of Changes*, uma palestra escrita para ser lida com a mesma duração da peça musical de modo a que pudessem desenvolver-se em simultâneo: assim que Cage fazia uma pausa na sua leitura, ouvia-se a parte correspondente de *Music of Changes* interpretada ao piano por David Tudor. Esta palestra está ainda escrita em quatro colunas, pedindo uma leitura já não da esquerda para a direita como em *Lecture on Nothing*, *Lecture on Something* e *Juilliard Lecture*, mas na vertical ao longo da coluna e onde cada linha corresponde a um segundo de leitura e os espaços em branco a pausas na leitura.

A segunda das palestras, *Indeterminacy*, está estruturada em parágrafos tradicionais, mas cujo tamanho da fonte é bastante pequeno, uma forma de enfatizar o carácter intencionalmente pretensioso, quase dogmático, que Cage lhe queria atribuir (Cage 1961, 35). *Indeterminacy* é também a primeira palestra de Cage a discutir o conceito de indeterminação associado à interpretação de obras musicais. Talvez Cage tenha optado por apresentar esta palestra logo depois de *Changes* para mostrar o verdadeiro contraste entre as operações de acaso relacionadas com a peça *Music of Changes* e a indeterminação associada a peças posteriores que permitiam diferentes possibilidades interpretativas. *Music of Changes* foi construída a partir de operações de acaso, mas a sua notação ainda se mantinha fixa. Cage só ficou finalmente satisfeito quando conseguiu conciliar as suas operações de acaso à forma aberta da sua notação, começando a produzir obras indeterminadas. O modo como Cage discute o conceito de indeterminação na segunda palestra de

*Composition as Process* é, na verdade, bastante esclarecedor, sendo nela discutidas diferentes peças musicais desde a *Arte da Fuga* de Bach até *Duo II for Pianists* (1958) de Christian Wolff, passando por *Klavierstück XI* (1956) de Stockhausen ou *Intersection 3* (1953) de Morton Feldman. Para melhor explicar o conceito de indeterminação, Cage coloca em oposição as diferentes peças que vai expondo dizendo quais são as determinadas e as indeterminadas no que respeita à sua interpretação, ao mesmo tempo que explica as diferenças ou os diferentes graus de indeterminação, se assim se pode dizer, entre as peças que considera indeterminadas. A *Arte da Fuga* de Bach é uma obra indeterminada, mas não muito, uma vez que o seu intérprete é comparado por Cage a alguém que apenas preenche com cor as formas já definidas que lhe são oferecidas. Já o intérprete de *Klavierstück XI* de Stockhausen, não mais o colorista de Bach, é agora alguém que decide a organização sequencial da peça. Apesar disso, esta ainda não é a indeterminação ideal, já que a peça de Stockhausen ainda está muito agarrada aos aspectos convencionais da música europeia, nomeadamente às convencionais e determinadas 12 notas musicais. Ainda mais indeterminada que a peça de Stockhausen é a composição *Intersection 3* de Morton Feldman porque a indeterminação já não está apenas associada à estrutura da peça, mas estende-se também, dentro de certos limites, à frequência, timbre e duração dos sons que a compõem. O intérprete desta peça é agora comparado por Cage ao fotógrafo que obtém uma máquina fotográfica e a usa para tirar uma fotografia. Como se a indeterminação quase ideal apenas oferecesse uma espécie de instrumento ao intérprete com o qual este pode produzir composições distintas, ainda que dentro de certos limites impostos pelo autor ou pelas limitações do instrumento que disponibiliza.

No entanto, uma das mais indeterminadas das composições expostas por Cage é *Duo II for Pianists* de Christian Wolff. O intérprete da peça de Wolff, cuja notação é uma espécie de sistema de deixas, onde os vários intérpretes vão respondendo uns aos outros, é comparado por Cage a um viajante que deve estar sempre pronto para partir e que tem constantemente de apanhar comboios cujos horários de partida ainda não foram anunciados, mas estão em processo de o serem. Os graus de indeterminação podem variar, mas há um aspecto que permanece: qualquer que seja o tipo de intérprete de uma obra indeterminada, quer se trate de um fotógrafo ou de um viajante, este deve encarar a obra não como um objecto



pré-concebido, mas enquanto um processo que é constantemente renovado cada vez que se interpreta e realiza.

*Communication*, a terceira das palestras, é constituída por vários blocos de perguntas e vários blocos de citações, nem todos de Cage, e cuja ordem e quantidade foi determinada ao acaso. O essencial desta palestra reside na interrogação constante sobre a ideia de comunicação e música entremeada por longas citações que opõem a vanguarda europeia à vanguarda norte-americana. Este último tema é aliás recorrente nos textos de Cage com o objectivo de contrapor a ideia de organização harmoniosa europeia, onde o autor tem um papel preponderante, em pleno contraste com composições norte-americanas que colocam o ouvinte como peça central na concretização final da obra. Para além disso, Cage poderia estar a responder à palestra “Alea” do compositor francês Pierre Boulez, apresentada no ano anterior, e onde este criticava os processos composicionais do autor norte-americano. Cage não só se terá defendido das críticas de Boulez perante um público europeu, como também tentaria vincar, ao mesmo tempo que ia sempre interrogando, o desenvolvimento do seu processo de composição desde as operações de acaso à indeterminação.

### *45' for a Speaker, Lecture on Commitment e Where Are We Going? And What Are We Doing?*

Dos ensaios que Cage escreveu enquanto peças performativas destacam-se ainda três pela sua forma invulgar: *45' for a Speaker* (1954), *Lecture on Commitment* (1961) e *Where are we going? And what are we doing?* (1961). *45' for a Speaker* é uma *lecture performance* escrita em 1954 e apresentada nesse mesmo ano em Londres, podendo ser lida em simultâneo com outras obras musicais, nomeadamente com *34'46.776" for a Pianist* (1954), *31'57.9864" for a Pianist* (1954), *26'1.1499 for a String-Player* (1955) ou *27'10.554" for a Percussionist* (1956). A peça também está estruturada por durações, onde a cada 2 linhas corresponde a duração de 2 segundos e a cada página a duração de 1 minuto, no total de 45 páginas que completam assim os 45 minutos da sua duração total, tal como anunciado pelo seu título. Claro

que as durações não são apenas preenchidas por palavras, existem também espaços em branco, alguns deles bem grandes como bem ilustra uma das páginas da palestra (Fig. 10.2). Mas o aspecto mais curioso em *45' for a Speaker*, para além da inclusão das referências ao tempo marcado em segundos na margem esquerda do texto, é a prescrição de acções complementares à leitura do mesmo, colocadas na margem direita, nomeadamente sons vocais ou outros como “cough” [tossir], “laugh” [rir], “clap” [aplaudir], ou simples gestos tais como “brush hair” [escovar o cabelo] ou “blow nose” [assoar o nariz]. As ideias expostas por Cage ao longo do texto não se desenvolvem, porém, numa progressão linear, mas são antes apresentadas em fragmentos, sem encadeamento lógico ou alguma espécie de relação de causa-efeito. O resultado é então uma mistura de vários tópicos que aparecem, desaparecem e reaparecem entre tantos outros e entre silêncios, sons e gestos.

A fragmentação das diferentes partes do texto de *45' for a Speaker* é ainda mais acentuada em *Lecture on Commitment*. Esta *lecture performance* foi escrita em 1961 e apresentada pela primeira vez em Fevereiro desse ano na Wesleyan University. *Lecture on Commitment* é constituída por 56 cartões: 28 cartões com o texto propriamente dito e outros 28 cartões com diferentes números que correspondem a diferentes durações. As instruções para a utilização dos cartões são reveladas por Cage no prefácio da palestra. Cada leitor-intérprete deverá baralhar os 2 conjuntos de cartões separadamente (textos e números) e ler a palestra de acordo com a ordem dos cartões depois de baralhados, fazendo ainda corresponder a ordem dos cartões com texto à ordem dos cartões com durações. O leitor deverá então ler o texto do primeiro cartão com a duração inscrita no primeiro cartão com números, depois ler o texto do segundo cartão com a duração inscrita no segundo cartão com números e assim sucessivamente, com excepção do cartão com o texto sobre Goldfinger e Schoenberg que deverá corresponder ao cartão com o número 120 (o maior dos números) e ser lido portanto em 120 segundos, uma escolha que se deveu muito provavelmente ao facto de ser esse o texto com a maior dimensão. Apesar de Cage ter escolhido separar o texto em diferentes cartões, a edição do texto publicado no seu livro *A Year from Monday* impossibilita essa concretização. Por essa razão, o texto não foi publicado em cartões, tal como a palestra foi apresentada, mas pela ordem com que Cage os leu e com as respectivas durações com que os leu.

12'00" It is the continuity of a  
piece of music.  
Continuity *today*  
when it is necessary.

10" A fugue is a more complicated game; but  
it can be broken up by a single sound,  
say, from a fire engine.

(Cough)

20"

Now

(Laugh)

30" getting sleepy & so on.  
Very frequently no one knows that  
contemporary music is or could be  
art.

He simply thinks it was irritating.  
Irritating one way or another

(Clap)

40" that is to say  
keeping us from ossifying.  
It may be objected that from this point  
of view anything goes. Actually  
anything *does* go,—but only when  
nothing is taken as the basis. In an utter emptiness  
50" anything can take place.

*The feeling we are*

*getting nowhere*

160 / SILENCE

Fig. 10.2: John Cage, *45' for a Speaker*, 1954 (excerto).

A edição gráfica das palestras tal como foram prescritas e apresentadas por Cage foi quase sempre bastante difícil devido às óbvias limitações da paginação dos livros. A sua palestra *Where are we going? And what are we doing?* (Fig. 10.3), escrita em 1961 e apresentada por Cage na Evening School of Pratt Institute, é talvez o maior exemplo dessa dificuldade. Os textos que compõem esta *lecture performance* foram escritos de forma a serem ouvidos como 4 palestras em simultâneo. A proposta de Cage sugere que o leitor-intérprete escolha ler uma das palestras ao mesmo tempo que dá a ouvir as gravações das restantes 3. A opção da composição gráfica desta palestra, publicada em *Silence*, passou por intercalar os fragmentos das 4 palestras, dividindo-os por fonte tipográfica. A experiência da leitura a partir da edição do livro não será a mesma que a da sua audição, mas o objectivo de Cage parece, no entanto, conseguir em grande parte ser bem sucedido, uma vez que se torna difícil a leitura de uma só fonte tipográfica que obriga o leitor a saltar linhas de outras fontes na tentativa de seguir a mesma palestra. O que acontece na prática é que as linhas cuja fonte tipográfica o leitor não quer seguir acabam por interferir na continuidade e no encadeamento natural das frases, acabando sempre por ser uma leitura disruptiva. Afinal, era praticamente esse o objectivo já traçado por Cage na nota introdutória da palestra:

I have therefore made a lecture in the course of which, by various means, meaning is not easy to come by even though lucidity has been my constant will-of-the-wisp. I have permitted myself to do this not out of disdain of you who are present. But out of regard for the way in which I understand nature operates.

(Cage 1961, 115)

O modo como a natureza opera não poderia ser expresso segundo a forma da palestra tradicional, promovendo *apenas relações causais* a partir do normal encadeamento de frases e parágrafos que apenas reflectem as relações entre as diferentes ideias expostas ao longo do texto. O que Cage fez, por contraste, foi tornar evidente a indeterminação das várias partes constituintes do discurso a partir da indeterminação formal do texto, em que um episódio ou um assunto se segue a outro sem qualquer razão aparente, fazendo com que o ouvinte ou leitor se fixe ou esteja atento a um tema sem que uma qualquer causa ou relação por si promovida o justifique.



Para além disso, o uso recorrente da pergunta ou da frase ambígua ajudam também a que o ouvinte e o leitor não sejam de certo modo enganados com alguns factos aparentemente irrefutáveis. A pergunta e a frase ambígua deixam o leitor e o ouvinte na dúvida, convidando-os ou mesmo obrigando-os a questionar não só o sentido do que lêem e ouvem, mas também a pôr em causa o que até aí consideravam determinado.

.  
*that it is endless? What then  
We're not going to become less  
say we would.) Mellowing is sof-*

.  
*is an extreme? The very low sounds,  
scientific, but more scientific. We  
tening. Left to ourselves, if the*

.  
*extremely low, are so little available  
do not include probability in science.  
birds didn't get us, we'd putrefy.*

*We're putting art in museums, getting it out  
to us and yet we rush to them  
Do I thank you or the one who's  
Of course, our air-conditioning*

*of our lives. We're bringing machines  
and don't get them. We find  
opening and closing the door? On days when  
is such that if we just managed*

*home to live with us. Now that  
them too soft. We want them  
nobody answers, we stop telephoning. We are  
to die under its influence we'd*

*the machines are here so to say to  
extremely loud. If you announced  
going and then coming back and going and  
not putrefy: we'd dry up.*

*stay with us, we've got to find  
that there was going to be a low  
coming back again. Eventually we  
But since the windows won't*

*ways to entertain them. If we don't,  
and loud sound, I imagine  
will go and not come back at all.  
open, we could scarcely be ex-*

*they'll explode, but as for going, we're  
quite a number of us would*

.  
*pected to blow away. I've always*

*going out. Did we just notice the moon  
rush to hear it. What about an*

.  
*had my heart set on cremation*

*or was it there always? Where we're  
extremely loud high sound? Hear!*

.  
*but now I see the reason for earth,*

*going is not only to the moon but out into  
Anxiety enters. Some of us would stay*

.  
*it frees the air from dead influences.*

*space. Home is discrete points. Space is an  
put and say, "Tell me about it."  
The house is built around a large*

.  
*infinite field without boundaries. We are*

198/SILENCE

Fig. 10.3: John Cage, *Where are we going? And what are we doing?*, 1961 (excerto).



## Histórias Autobiográficas

### *Indeterminacy*

Para além das palestras-ensaio, Cage escreveu ainda conjuntos de pequenas histórias autobiográficas enquanto peças performativas. *Indeterminacy* é uma dessas peças, tendo sido composta em 1958 e interpretada pela primeira vez nesse ano, na Feira Mundial de Bruxelas, numa primeira versão que incluía 30 pequenas histórias sem acompanhamento musical. Em 1959, Cage escreveu mais 60 pequenas histórias, a acrescentar às 30 já escritas, para uma segunda versão de *Indeterminacy* apresentada na Universidade de Columbia, desta vez com acompanhamento musical de David Tudor onde se incluíam alguns excertos da obra *Concert for Piano and Orchestra* (1958) de Cage. As 90 histórias foram posteriormente gravadas numa versão que também incluía elementos sonoros, mas desta vez retirados da sua obra *Fontana Mix* (1958). Trinta destas histórias foram ainda lidas por Cage como parte integrante de *How to Pass, Kick, Fall and Run* (1965), um espectáculo em colaboração com o coreógrafo Merce Cunningham. Cage lia, normalmente sozinho e à esquerda do palco, sentado a uma secretária enquanto fumava e bebia vinho, ao mesmo tempo que a coreografia de Cunningham se desenvolvia no restante espaço do palco, ao seu lado e atrás de si (Figs. 10.4 e 10.5).

Todas as histórias que fazem parte da peça *Indeterminacy* não são mais do que pequenos episódios da vida de Cage, incluindo relatos da sua infância, dos seus amigos, familiares e colegas, curtas reflexões sobre as suas obras e respectivas interpretações, histórias muito bem humoradas, algumas quase anedóticas, sobre muito do que leu, pensou, viu, ouviu ou experimentou. Em todas as versões, estas pequenas histórias têm a duração de 1 minuto, variando por isso a velocidade de leitura de acordo com a extensão do texto de cada uma. Para além disso, as histórias são completamente independentes, não estão relacionadas umas com as outras, nem formam qualquer tipo de narrativa, sendo ainda a sua ordem de leitura completamente arbitrária. A ideia de Cage, escrita no texto introdutório de *Indeterminacy*, era a de colocar as diferentes histórias numa ordem não planeada para sugerir que todas as coisas se podem relacionar e que a sua complexidade é mais evidente quando não é simplificada por uma ideia de relação. Cage sugere ainda que a leitura destas

histórias seja feita como quem lê as colunas de um jornal, saltando de um texto para outro, despropositadamente, ao mesmo tempo que responde a outros sons e acontecimentos que o rodeiam (Cage 1961, 260-261). Esta ideia de se saltar de uma história para outra está aliás bem expressa no modo como estes textos foram posteriormente publicados: há 56 histórias publicadas em *Silence* (1961); e outras 39 publicadas em *A Year from Monday* (1967), estando espalhadas ao longo do livro, entre outros textos.



Fig. 10.4: Interpretação de John Cage e David Vaughan de *Indeterminacy*, de John Cage, em *How to Pass, Kick, Fall and Run*, de Merce Cunningham, Brooklyn Academy of Music, Nova Iorque, 15 de Maio de 1968. Fotografia de Fred W. McDarrah.



Fig. 10.5: Merce Cunningham e John Cage em *How to Pass, Kick, Fall and Run*, University Musical Society, 13 de Abril de 1971.

Cage parece querer dar-nos a conhecer o modo como lemos e ouvimos discursos, como se processa a nossa leitura, quer se trate de uma leitura de um texto impresso em papel, da audição de uma palestra ou de diferentes histórias. Quando lemos paramos e saltamos por várias razões: paramos para pensar, saltamos porque o assunto não nos interessa, paramos porque somos interrompidos por alguém ou por qualquer outra situação, paramos ou saltamos porque não compreendemos, voltamos atrás, releemos, paramos outra vez, lemos mais devagar, continuamos, lemos mais depressa, continuamos, saltamos para outra página, para outro livro. E o que é que fica em cada um desses momentos? São intervalos que nos permitem distinguir diferentes significados ou, pelo contrário, que os interrompem ou dificultam. São espaços de indeterminação que insistentemente queremos preencher, ou seja, interpretar. A leitura, tal como o pensamento, não é uma linha contínua, ininterrupta, clara, precisa e completamente determinada.



## 11. Indeterminação e Experiência

*The mind may give up its desire to improve on creation  
and function as a faithful receiver of experience.*

John Cage

Em 1975, a televisão e rádio pública do Canadá, a Canadian Broadcasting Corporation (CBC), encomendou uma obra ao compositor norte-americano John Cage para ser apresentada no ano seguinte, em 1976, nas comemorações do bicentenário dos Estados Unidos da América. O produtor musical da CBC sugeriu a Cage que este compusesse a partir de textos de Benjamin Franklin, já que a obra homenagearia o nascimento do seu país. No entanto, Cage não seguiu a sugestão e em vez de escolher Franklin, escolheu Thoreau, o mais notável, para ele, de todos os americanos.

Cage compõe então *Lecture on the Weather* (1976), uma *lecture performance* composta a partir de textos de Thoreau, nomeadamente a partir de excertos de *Walden*, *Journal* e *Civil Disobedience*. A obra está dividida em 4 partes: um texto inicial que corresponde à leitura de um prefácio escrito por Cage e outras 3 partes que correspondem à leitura por 12 intérpretes, em simultâneo, dos vários excertos dos textos de Thoreau. Cada uma destas 3 partes faz-se ainda acompanhar por diferentes sons gravados pela compositora Maryanne Amacher: na 1ª parte pode ouvir-se o som de vento, na 2ª de chuva e na 3ª de tempestade. Nesta última parte, as luzes vão progressivamente diminuindo até à plena escuridão do espaço e pode ver-se a projecção de um conjunto de imagens organizado pelo artista visual Luis Frangella, imagens essas que mais não são do que vários negativos de desenhos de Thoreau



publicados em *Journal*. Thoreau é claramente uma escolha deliberada de Cage, mas os vários excertos a incluir em *Lecture on the Weather* não são, no entanto, uma escolha sua, são antes o resultado das suas operações de acaso, formando uma teia de vários pedaços de três obras de Thoreau que não está sujeita a qualquer ordem ou organização específicas.

Cada um dos 12 intérpretes lê então um conjunto de textos colados ao acaso, onde em cada um desses textos há desenhos de Thoreau que representam silêncios, sugerindo a cada intérprete que pause a sua leitura no momento em que encontra o desenho, seja ele no meio ou no final de uma frase. A [figura 11.1](#) mostra algumas páginas dessa colagem de textos entrecortados pelos desenhos de Thoreau que devem ser lidos dentro de uma moldura temporal entre 22'45" (vinte e dois minutos e quarenta e cinco segundos) e 36'24" (trinta e seis minutos e vinte e quatro segundos). Esse intervalo corresponde à multiplicação, entre 5 a 8 vezes, da moldura temporal com 4'33" (quatro minutos e trinta e três segundos), uma vez que Cage quis que todas as suas obras compostas depois de 1952 fossem uma espécie de continuação da sua peça silenciosa. Aliás, a duração da leitura de cada um dos intérpretes de *Lecture on the Weather* não é mais do que a soma de vários 4'33".

Para além disso, a ideia de Cage de que os sons do ambiente são música e podem integrar uma obra de arte musical, sejam eles uma produção humana, sejam eles produzidos por toda a natureza, não é propriamente uma ideia original sua, mas uma ideia que também descobriu em Thoreau. Tal como o escritor norte-americano afirmava: a música é contínua, apenas ouvir é intermitente. Na verdade, existem em *Walden* e em *Journal* de Thoreau infinitas peças silenciosas, se assim se pode dizer. Muitas das passagens dos seus textos revelam-se como sendo relatos de pequenas peças perceptivas, pequenas obras silenciosas da experiência imediata apreendidas a partir de um fluxo duracional do momento presente. Nas palavras de Thoreau, escritas em *Walden*:

In any weather, at any hour of the day or night, I have been anxious to improve the nick of time, and notch it on my stick too; to stand on the meeting of two eternities, the past and future, which is precisely the present moment; to toe that line.  
(Thoreau 2004, 21)

4-18


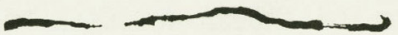


I SPEND A CONSIDERABLE PORTION OF MY TIME OBSERV-  
ING THE HABITS OF THE WILD ANIMALS, MY BRUTE NEIGHBORS.   
BY THEIR VARIOUS MOVEMENTS AND MIGRATIONS THEY FETCH THE YEAR  
ABOUT TO ME. BUT WHEN I CONSIDER THAT THE NOBLER ANIMALS HAVE  
BEEN EXTERMINATED HERE, -- THE COUGAR, PANTHER, LYNX, WOLVERENE,  
WOLF, BEAR, MOOSE, DEER, THE BEAVER, THE TURKEY, ETC., ETC., -- I  
CANNOT BUT FEEL AS IF I LIVED IN A TAMED, AND, AS IT WERE, EMAS-  
CULATED COUNTRY. WOULD NOT THE MOTIONS OF THOSE LARGER AND WILD-  
ER ANIMALS HAVE BEEN MORE SIGNIFICANT  
STILL? IS IT NOT A MAIMED AND IMPERFECT NATURE THAT I AM CON-  
VERSANT WITH? AS IF I WERE TO STUDY A TRIBE OF INDIANS THAT HAD  
LOST ALL ITS WARRIORS. DO NOT THE FOREST AND THE MEADOW NOW LACK  
EXPRESSION, NOW THAT I NEVER  
SEE NOR THINK OF THE MOOSE WITH  
A LESSER FOREST ON HIS HEAD IN  
THE ONE, NOR OF THE BEAVER IN THE OTHER? WHEN I THINK WHAT WERE  
THE VARIOUS SOUNDS AND NOTES, THE MIGRATIONS AND WORKS, AND  
CHANGES OF FUR AND PLUMAGE WHICH USHERED IN THE SPRING AND MARK-  
ED THE OTHER SEASONS OF THE YEAR, I AM REMINDED THAT THIS MY LIFE  
IN NATURE, THIS PARTICULAR ROUND OF NATURAL PHENOMENA WHICH I  
CALL A YEAR, IS LAMENTABLY INCOMPLETE. I LISTEN TO A CONCERT IN  
WHICH SO MANY PARTS ARE WANTING. THE WHOLE CIVILIZED COUNTRY IS  
TO SOME EXTENT TURNED INTO A CITY,  
AND I AM THAT CITIZEN WHOM I PITY.  
MANY OF THOSE ANIMAL MIGRATIONS AND  
OTHER PHENOMENA BY WHICH THE INDIANS

Fig. 11.1: John Cage, *Lecture on the Weather*, 1976, excertos para a leitura de um intérprete (pp. 193-194).

SOCIETY IS COMMONLY TOO CHEAP. WE MEET AT VERY SHORT INTERVALS, NOT HAVING HAD TIME TO ACQUIRE ANY NEW VALUE FOR EACH OTHER. WE MEET AT THE POST-OFFICE, AND AT THE SOCIABLE, AND ABOUT THE FIRESIDE EVERY NIGHT; WE LIVE THICK AND ARE IN EACH OTHER'S WAY, AND STUMBLE OVER ONE ANOTHER.

18.27

(3)

PERHAPS WE SHOULD NEVER PROCURE A NEW SUIT, HOWEVER RAGGED OR DIRTY THE OLD, UNTIL WE HAVE SO CONDUCTED, SO ENTERPRISED OR SAILED IN SOME WAY, THAT WE FEEL LIKE NEW MEN IN THE OLD, AND THAT TO RETAIN IT WOULD BE LIKE KEEPING NEW WINE IN OLD BOTTLES. OUR MOULTING SEASON, LIKE THAT OF THE FOWLS, MUST BE A CRISIS IN OUR LIVES.



Mas como analisar este tempo presente da experiência? Como perceber que a experiência está de certa forma contida no momento que agora corre, se esse agora já não é mais agora porque já passou? Como compreender o presente se ele parece não ter duração? Estamos habituados a pensar sobre o tempo como uma linha contínua que liga passado, presente e futuro, onde o momento presente, no entanto, se apresenta como uma barreira divisória entre passado e futuro, um instante indivisível que existe, mas não dura, ao contrário de passado e futuro que são vistos como tendo duração. Como se o tempo fosse um carro que se cruza connosco em sentido contrário. Vem do futuro, passa ao nosso lado, no instante presente, e fica para trás, no passado.

Antes de mais, Thoreau não compreendeu apenas a importância do momento presente — e já se prosseguirá a discussão sobre este presente — para a sua experiência perceptiva diária, como também experienciou a natureza cíclica do tempo. O tempo, longe de poder apenas ser considerado como uma infundável e progressiva linha contínua, tem também de ser entendido, na sua relação com a natureza e a experiência humana, como um ciclo. No dia 18 de Abril de 1852, Thoreau escreveu em *Journal*: “For the first time I perceive this spring that the year is a circle – I see distinctly the spring arc thus far. It is drawn with a firm line.” (Thoreau 2009, 127). Visto como um ciclo, o tempo já não pode ser entendido simplesmente como um carro cuja trajectória é apenas uma linha recta, mas uma enorme roda, progressivamente em andamento sobre uma linha contínua, sim, mas em constante rotação sobre si própria, exactamente por ser roda. Compreendido deste modo, o tempo, ainda que esteja sempre a fluir numa progressão contínua, é apreendido enquanto conjunto de durações preenchidas por certos fenómenos naturais que se vão repetindo. Thoreau não só apreende o tempo deste modo, como também estrutura o seu discurso da experiência a partir das estações do ano, como em *Walden*, ou de acordo com a passagem dos dias, como em *Journal*.

A nossa percepção do fluxo temporal depende então de dois factores em simultâneo e, por paradoxal que possa parecer, depende ao mesmo tempo da natureza da sua irreversibilidade e da nossa consciência da repetição cíclica de certos fenómenos da natureza. Esta repetição cíclica está aliás expressa nos nossos

calendários e nos nossos relógios, um tempo de grandeza mensurável, um tempo quantitativo. O ponteiro do relógio, porém, como comenta Henri Bergson, não faz mais do que dividir a duração do tempo como quem divide o espaço. Claro que também apreendemos o tempo deste modo, quantificando-o e atribuindo a cada nova posição do ponteiro do relógio um novo instante e à diferença entre posições dos ponteiros uma quantidade temporal, um espaço de tempo. No entanto, a explicação de Bergson sobre o modo como experienciamos o tempo presente contraria a sua quantificação, privilegiando, ao contrário, a sua natureza qualitativa, numa perspectiva em que o tempo presente se constitui como uma duração, uma continuação qualitativa de algo que já não é para algo que ainda é. A nossa apreensão do tempo então, segundo Bergson, é uma espécie de memória do próprio escoar do tempo, como algo que prolonga o antes no depois, unificando-os. Esse tempo como duração compreende assim um movimento progressivo que liga o que já passou ainda agora com o que ainda corre agora, impedindo que o prolongamento do antes no depois desapareça na fugacidade do momento presente. Um dos exemplos que Bergson nos dá para a experiência desta duração é o seguinte: podemos fechar os olhos e passear o nosso dedo sobre uma superfície de papel; e só ao abrímos os olhos é que conseguimos ver a linha traçada pelo percurso do nosso dedo, até lá percebemos interiormente a duração. Visto a partir desta perspectiva, o momento presente de que nos fala Thoreau não só tem duração, como deixa de ser uma linha divisória entre o que já passou e o que há-de vir para ser, ao invés, uma linha de união que liga progressivamente os momentos imediatamente anteriores aos momentos imediatamente posteriores. O momento presente é um agora duracional qualitativo, indistinto e inquantificável.

Viver intensamente o presente, vivendo a partir das experiências de cada agora duracional, fez com que Thoreau se preocupasse mais com o que os seus sentidos captam a cada momento presente do que com qualquer abstracção, conceptualização ou relação com pensamentos passados. Trata-se da primazia da experiência sensorial do que está a acontecer face à intelectualização do que já aconteceu. Como se vivesse sempre tudo pela primeira vez. Quando escreve em *Walden* que lamenta não ser tão sábio como no dia em que nasceu, Thoreau está também



a dizer que prefere a experiência pura, não-reflexiva, à experiência mediada pela inteligência. Como escreve Thoreau: “My head is hands and feet” (Thoreau 2004, 106). E as mãos e os pés não têm conceitos. Como nos diz Paul Valéry: “seeing is forgetting the name of the thing one sees” (Valéry citado por Weschler 2008, 207). Só quando não atribuímos um conceito a determinado objecto poderemos começar a percebê-lo atentamente e a partir daí apreender as suas propriedades, as suas cores, as suas linhas, o seu movimento, o som que produz, a sua transformação. É esta a contemplação pura e subjectiva que consegue capturar o natural num momento presente e sempre único. Nas palavras de Thoreau, escritas no seu diário, a 4 de Outubro de 1859:

It is only when we forget all our learning that we begin to know. I do not get nearer by a hair's breadth to any natural object so long as I presume that I have an introduction to it from some learned man. To conceive of it with a total apprehension I must for the thousandth time approach it as something totally strange. (...) You must get rid of what is commonly called *knowledge* of them. Not a single scientific term or distinction is the least to the purpose, for you would fain perceive something, and you must approach the object totally unprejudiced. You must be aware that *no* thing is what you have taken it to be.

(Thoreau citado por Vitek e Jackson 2008, 327-328)

Thoreau quis voltar-se para a descoberta da experiência actual, aceitando os fenómenos naturais antes de os distanciar e fixar nas determinações da inteligência. As construções que minam o nosso conhecimento apenas nos direccionam para o que há de universal e determinado nos fenómenos. Mas se esquecermos esse aspecto formal do que aprendemos talvez sejamos capazes de encontrar o que neles existe de particular e indeterminado.

Foi ao reflectir sobre a natureza do particular e sobre a relação entre particulares e universais que Brian John Martine ficou interessado em discutir a noção de indeterminação. Em *Indeterminacy and Intelligibility*, o livro que escreveu a este propósito, Martine defende que não podemos continuar a supor que podemos limitar com sucesso os “muitos” dentro das fronteiras de “um” ao reduzirmos a diferença à semelhança. O que não significa que não possamos compreender o mundo,

significa apenas que não nos é possível dar uma resposta totalmente determinada de algo que inclui aspectos e dimensões indeterminadas (Martine 1992, 42). Somos confrontados com um mundo repleto de variedade aparentemente infinita, mas lutamos constantemente por marcar fronteiras que irão de alguma maneira dar sentido às formas confusas das aparências evasivas da nossa experiência. Todos temos a tendência para limitar e definir. A determinação parece mesmo ser uma função natural e também necessária do modo como pensamos. Pensamos, logo determinamos. E quando determinamos traçamos linhas, carregamos nos contornos, circunscrevemos, categorizamos, classificamos e definimos sistematicamente. Acabamos por querer determinar tudo, mas nem tudo pode ser determinado. Nas palavras de Martine:

The lines that we draw as we form categories and classes, principles and laws, are drawn always against the background of direct experience. They are drawn by contrast with the indeterminate shapes and contours of a world that will continue to resist any effort to completely confine it within the determinately structured bounds of traditional reflective schemes.

(Martine 1992, xiii)

Essas linhas que traçamos, diz ainda Martine, são como as linhas dos mapas que circunscrevem e dividem diferentes espaços no mundo. O que só nos traz dificuldades. Significa ficar tão ligado ao mapa que o original acaba por se perder por negligência ou, em tantos outros casos, porque o descartámos conscientemente em prol do mapa. Começamos a esquecermo-nos que o mapa foi elaborado apenas com o intuito de oferecer um melhor e mais completo entendimento do mundo. O mapa é uma ferramenta extremamente útil, uma vez que pode de facto reformar as nossas noções de espaços mapeados, ajudando-nos a situar diferentes territórios ou a orientarmo-nos em diferentes direcções de modo a percebermos como podemos ir e para onde. No entanto, como defende Martine, não podemos correr o risco de confundir o mapa com o mundo porque quando o fizermos corremos o risco de não só compreender mal o mundo, mas também de destruir o significado do mapa. As fronteiras determinadas que surgem no decorrer das nossas tentativas de

tirar sentido da nossa experiência imediata podem levar-nos ao encontro de uma nova e melhor compreensão dessa experiência, mas apenas se nos lembrarmos que elas são fronteiras que nós próprios estabelecemos e que, por muito seguras que nos possam parecer, elas permanecem abertas à mudança ou mesmo à completa dissolução.

As linhas do mapa de que Martine nos fala são por isso como as ideias universais que nós próprios instituímos por convenção de modo a conseguirmos organizar o nosso conhecimento. Essas ideias são fruto de generalizações que resultam da eliminação das diferenças para apenas ficarmos com as semelhanças, com os traços comuns, e por isso mesmo contrastantes com a realidade dos fenómenos existentes e com a nossa experiência imediata desses mesmos fenómenos. Mas Cage parece querer proporcionar-nos a experiência em bruto, sem estar filtrada por convenções e sem adaptar nenhum esquema conceptual capaz de a acomodar ou organizar. A obra indeterminada de Cage, partindo das ideias de Thoreau, reaproxima o espectador da singularidade de cada momento da experiência que apenas se alcança no momento presente. Como Cage revela numa entrevista:

If you become open to the world outside of your ideas about it – I mean really attentive to the world outside of you, which you can perceive through your eyes and ears primarily – then you become a Thoreau unto yourself. The pavement you're standing on can become fascinating, or the way the light falls on two different Coca-cola bottles. So we come to a poetic awareness of the uniqueness of each experience, of the necessity to have the experience at the moment it presents itself because it's constantly changing. There's no other time to leave than each moment.

(Cage in Dickinson 2006, 206)

Cage parece dizer, tal como John Locke (1632-1704) já tinha defendido, que tudo o que existe nos é dado pela experiência. E uma vez que a experiência só nos dá a conhecer fenómenos singulares e particulares, apenas esses existem. Nesta perspectiva, os nossos olhos percebem objectos coloridos, mas não percebem a cor. Tal como os olhos de Cage percebem a diferença da reflexão luminosa em duas garrafas de Coca-cola, mas não percebem a luz. Para a experiência não existe a ideia abstracta de luz, mas objectos singulares luminosos. A luz, vista na perspectiva de

Locke, é somente um nome geral com o qual a nossa razão consegue organizar as nossas sensações visuais. Talvez Cage tivesse percebido, e sobretudo a partir de Thoreau, que nem todo o nosso conhecimento tem apenas origem no que podemos nomear.

É talvez neste sentido que Cage deseja uma relação com o mundo numa espécie de inocência pré-lógica. A escolha de Thoreau é neste aspecto bastante reveladora, reforçada ainda pelo modo como Cage reconfigura os seus textos num processo que vai ao encontro de uma recepção mais fiel da experiência, ou seja, a partir de uma poética que procura uma experiência não mediada pela razão ou, pelo menos, uma poética que ressalva a importância da experiência empírica para uma compreensão mais alargada do mundo. Reduzimos a complexidade do nosso fluxo da experiência bruta a uma simplicidade conceptual. Como nos diz Quine, associamos uma sensação de redondo a uma sensação posterior de redondo tanto à mesma moeda como a duas moedas diferentes, obedecendo às exigências da simplicidade dos nossos esquemas cognitivos e ao nosso quadro global do mundo (Quine 1985, 233). Mas não deveremos concluir que tudo o que existe depende dos nossos esquemas conceptuais. Tudo o que há no mundo não depende de palavras. Talvez Cage nos queira fazer compreender que a nossa capacidade racional nos pode afastar do conhecimento sensível e das suas circunstâncias particulares e casuais. E talvez por isso nos queira possibilitar a descoberta, perturbando a nossa confiança na convenção e as nossas estruturas conceptuais profundas que estão na base dos nossos diversos encontros com o mundo e, sobretudo, com as nossas representações desses encontros. O mesmo será dizer que Cage propõe a descoberta do lado complexo e indeterminado da experiência, ao desafiar e contrariar a construção de modelos coerentes que tentam descrever a ordem das coisas.

Não é este o modo, contudo, como costumamos observar a natureza e o mundo. O que observamos não é a natureza ela própria, mas a natureza exposta ao nosso método de a questionar. Mas Cage quer proporcionar-nos um modo particular de falar sobre o mundo e de como a experiência não mediada por palavras é importante para o podermos conhecer. E fá-lo a partir de Thoreau, claro, mas também a partir da forma de *Lecture on the Weather* enquanto processo dinâmico.

Nas palavras de Cage, fazendo a distinção entre estrutura e processo:

A structure is like a piece of furniture, whereas a process is like the weather. In the case of a table, the beginning and end of the whole and each of its parts are known. In the case of weather, though we notice changes in it, we have no clear knowledge of its beginning or ending. At a given moment, we are when we are. The nowmoment.  
(Cage 1981, 178)

Não é por acaso que Cage relaciona a obra de arte, enquanto processo dinâmico, ao tempo meteorológico, uma vez que as suas obras, e *Lecture on the Weather* por maioria de razão, expressa desde logo pelo título, se comportam como a dinâmica dos processos naturais. Esta peça revela-se como um sistema meteorológico ele próprio, comportamento ainda enfatizado pelos sons de vento, chuva e trovoadas. *Lecture on the Weather* é a imitação da natureza no seu modo de operar, expressa no seu modo de formar como um sistema aberto, dinâmico, imprevisível e indeterminado.

Contrariamente à perspectiva de Cage, existe porém uma perspectiva determinista do mundo, ou aquilo a que podemos chamar determinismo científico. Esta perspectiva assenta na ideia de que o mundo se comporta de tal forma que os fenómenos podem ser racionalmente previstos, se for fornecida uma descrição precisa dos estados passados desses mesmos fenómenos, em conjunto e em harmonia com as leis da natureza. O filósofo Karl Popper apresenta uma excelente imagem para este determinismo, que o próprio rejeitará. E a imagem é a seguinte: o mundo determinista é como um filme onde a imagem que está a ser projectada é o presente, as imagens que já foram projectadas o passado, e as imagens por projectar o futuro, mas onde esse futuro, tendo uma relação causal com o passado, se apresenta como fixo porque determinado pelos fotogramas anteriores. Ou seja, esse futuro pode ser visto, diz Popper, como estando contido no passado, tal como um pintainho dentro de um ovo (Popper 1988, 91). O futuro tornar-se-ia então redundante, seria supérfluo e não necessário. Para contrariar a teoria determinista, Popper, para além de dar conta de alguns acontecimentos naturais imprevisíveis, tais como o comportamento das nuvens ou as variações meteorológicas, explica que os resultados que



serão obtidos no curso do crescimento do nosso conhecimento são também eles imprevisíveis; não poderemos antecipar hoje o que conheceremos amanhã (Popper 1988, 62). O argumento decisivo para o indeterminismo de Popper é então a existência do próprio conhecimento, acompanhado do nosso modo de experienciar a mudança e o fluxo de tempo, a nossa experiência consciente.

Quando ouvimos 12 discursos em simultâneo em *Lecture on the Weather*, e ainda que consigamos distinguir vozes diferentes, dificilmente conseguiremos seguir apenas uma e impossível será compreendê-las a todas. O discurso de cada uma dessas vozes deixa de se compreender no seu todo e muito provavelmente só conseguiremos detectar fragmentos entre outros tantos fragmentos que vão impossibilitando uma linearidade discursiva. A linearidade de quem profere um discurso permanece, mas, para quem ouve, essa mesma linha discursiva é quase impossível de se percepçionar. Tal como numa pintura de Jackson Pollock, onde muito dificilmente conseguimos seguir uma só linha de tinta perante um emaranhado de tantas outras que se intersectam e se sobrepõem. Na peça de Cage, perdemos o sentido de uma possível unidade textual, mas ganhamos uma multiplicidade discursiva do pensamento de Thoreau. *Lecture on the Weather* é uma paisagem de diferentes textos que se cruzam, tal como uma paisagem natural.

A primeira parte de *Lecture on the Weather* consiste na leitura de um prefácio escrito por John Cage, um texto político como enquadramento da obra e em plena harmonia com a *Desobediência Civil* de Thoreau. Nesse prefácio, Cage explica a razão da escolha dos textos de Thoreau, sublinhando a importância da leitura do texto *Desobediência Civil*, dando conta da sua enorme influência em Gandhi, quando este se preparava para dedicar a sua vida à libertação da Índia, ou em Martin Luther King na sua incessante luta contra a discriminação racial. Em plena sintonia com Thoreau, Cage pede ainda na partitura que os 12 leitores de *Lecture on the Weather* sejam preferencialmente 12 cidadãos canadenses expatriados, antes cidadãos americanos, numa clara homenagem a todos os americanos que abdicaram da sua nacionalidade e do seu país para não combaterem na guerra do Vietname. Ainda no prefácio, Cage conta que antes de decidir escolher os textos de Thoreau, tentou encontrar uma Antologia Americana que melhor se adequasse aos seus objectivos.

Mas quando encontrou uma numa biblioteca infantil de Nova Iorque, uma antologia intitulada *Documents of American History*, escrita por adultos, numa abordagem que os adultos pensam ser a melhor para as crianças, Cage apenas se deparou com textos relacionados com as leis do seu país, entre eles discursos presidenciais ou vários juízos sobre diversas questões legais. Como se a história americana assestasse sobretudo nas leis que os sucessivos governos americanos implementam para desenvolver, ordenar e defender o seu país. De facto, uma das grandes preocupações do homem concentra-se nas leis: nas leis da natureza que incessantemente tem vindo a querer determinar; nas leis da gramática, onde tem medo de tropeçar; e nas leis governativas para que nos rejam a todos.

Ainda antes de compor *Lecture on the Weather*, e em resposta à ideia de Norman O. Brown de que a sintaxe é um arranjo de ordem militar e ao comentário de Thoreau de que quando ouvia uma frase ouvia pés a marchar, Cage começou a dedicar-se àquilo a que apelidou de *linguagem desmilitarizada*.<sup>17</sup> A multiplicidade discursiva por si disponibilizada, gerando um texto quase incompreensível, funciona também como uma chamada de atenção para o discurso enquanto *construção legislada*; não uma correspondência directa com a realidade, mas uma possível verdade construída a partir de leis. Como um exército em marcha, como um governo.

Um dos primeiros textos que Cage compõe apoiado na ideia de linguagem desmilitarizada é *Mureau* (1972), uma peça também construída a partir de textos de Thoreau, nomeadamente todos os excertos de *Journal* sobre música e silêncio. O título combina a palavra “music” e o nome do autor apropriado, Thoreau, resultando assim numa nova palavra: “Mureau”. A peça é constituída por uma mistura de letras, sílabas, palavras, expressões e frases de *Journal* que resulta da permutação destas 5 possibilidades a partir de operações de acaso. O texto final não é mais do que um aglomerado de excertos linguísticos em plena desobediência gramatical, como uma cacofonia de vozes a falar ao mesmo tempo num só texto.

---

17 No prefácio ao texto *Writing for the Second Time Through Finnegans Wake*, Cage comenta: “Due to N. O. Brown’s remark that syntax is the arrangement of the army, and Thoreau’s that when he heard a sentence he heard feet marching, I became devoted to non-syntactical “demilitarized language” (Cage 1981a, 133).

Dez anos depois, em 1982, Cage fez com a obra *Finnegans Wake* de James Joyce quase o mesmo que tinha feito com *Journal* de Thoreau. O resultado foi *Muoyce* (“Music” e “Joyce” combinados), a quinta construção linguística com letras, sílabas, palavras e expressões da obra *Finnegans Wake* do autor irlandês, composta também a partir de operações de acaso e ainda com total omissão de pontuação. Cage não quis apenas sublinhar a importância da experiência pura para o conhecimento, quis ainda colocá-la em contraste com a linguagem e com a rigidez das palavras que usamos para descrever o mundo. Os espectáculos de Cage apoiados em construções textuais foram evoluindo para uma cada vez maior desobediência linguística, reforçando assim esta evidência. Talvez o seu principal objectivo fosse o de nos fazer compreender que não deveremos confundir a forma do mundo com a forma da sua descrição por palavras. As leis e a sua lógica podem ser uma das mais importantes características das descrições, mas não de tudo o que acontece no mundo.

## 12. Indeterminação e Linguagem

*Language controls our thinking; and if we  
change our language, it is conceivable that our  
thinking would change.*

John Cage

Imagine-se a palavra “apple”, maçã em português. Será que conseguimos imaginar apenas a palavra? Será que não imaginamos imediatamente o fruto para o qual aponta a palavra? E se sim, será que é uma maçã vermelha, ou verde, ou de qualquer outra cor? E onde está? Podemos imaginar qualquer maçã e cada um que imagine fará uma representação mental distinta. Não haverá duas representações mentais iguais de maçã; isso nunca acontecerá. Será que a palavra “apple” aparece na obra *Finnegans Wake* de James Joyce? Os que leram a obra provavelmente não recordarão, mas o termo aparece, isoladamente, no início, meio ou fim de uma outra palavra, cerca de trinta vezes. Estes são apenas alguns exemplos:

Knock knock. War's where! Which war? The Twwinns. Knock knock. Woos without!  
Without what? An **apple**. Knock knock. (Joyce 1992, 330.30-32)

Broken Eggs will poursuive bitten **Apples** for where theirs is Will there's his Wall;  
(Joyce 1992, 175.19-20)

rhubarbarous maundarin yellagreen funkleblue windigut diodying **applejack**  
squeezed from sour grapefruiice (Joyce 1992, 171.16-18)

thought he weighed a new ton when there felled his first **lapapple**; (Joyce 1992,  
126.16-17)





Just a whisk brisk sly spry spink  
spank sprint Of a thing  
i pitY your oldself i was used to,  
a Cloud.  
In pEace

(Cage 1981, 134)

O nome do autor irlandês surge no meio do poema que, em comparação com o texto e página originais, omite uma série de frases em torno das palavras que contêm as letras do seu nome. Se se olhar para a configuração do conjunto de palavras seleccionadas por Cage, percebe-se que os seus mesósticos são uma espécie de nuvens no céu de Joyce (Fig. 12.1) No entanto, estes mesósticos não foram os únicos que Cage construiu a partir de *Finnegans Wake*; o seu editor, considerando a composição de Cage muito longa (115 páginas com 862 mesósticos), sugeriu-lhe que a encurtasse. Mas Cage não a encurtou e, em vez disso, construiu outro grupo de mesósticos intitulado *Writing for the Second Time Through Finnegans Wake*.

O processo associado a este novo grupo de poemas foi em quase tudo semelhante ao primeiro, mas desta vez Cage constrangeu ainda mais o seu processo ao não permitir a repetição de certas sílabas. Por exemplo, a sílaba 'just' podia ser usada duas vezes, uma vez para o J de James e outra para o J de Joyce, uma vez que não contém um A ou um O a seguir ao J, tal como acontece no nome JAMES JOYCE, mas não podia ser usada novamente. Para este propósito, Cage ia construindo uma lista de sílabas à medida que as ia usando para precaver a sua repetição. Como o constrangimento associado a este segundo processo foi maior, o número de mesósticos construídos foi bastante menor. E foram estes mesósticos resultantes deste segundo processo que Cage posteriormente usou no seu espectáculo *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake*.

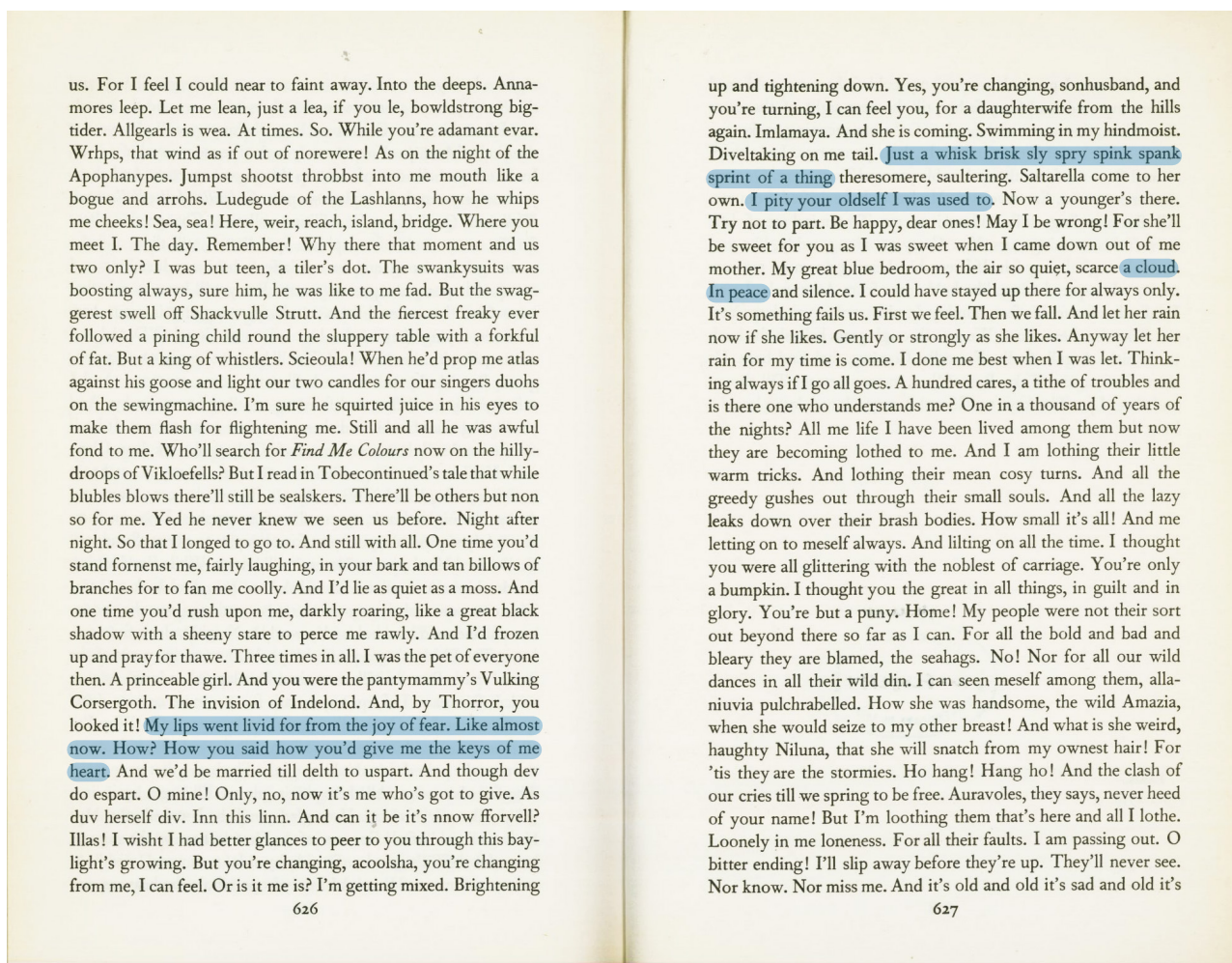


Fig. 12.1: James Joyce, 1992, *Finnegans Wake*, 626-627, Penguin Books.

A base deste espectáculo é a composição \_\_\_\_\_, — \_\_\_\_\_ *Circus on* \_\_\_\_\_ de 1979, cujo título tem propositadamente 4 espaços em branco para serem preenchidos por quem interprete a sua notação: o 1º espaço corresponde ao título que se atribui à obra; o 2º a um artigo; o 3º a um adjetivo; e o 4º ao título do livro apropriado. A sua notação sugere desde logo que se transforme um livro numa performance sem actores, algo bem explícito no título e subtítulo escolhidos: “Circus on. A means of translating a book into a performance without actors”. As suas instruções pedem ao intérprete que escolha um livro e que crie um conjunto de mesósticos a partir do nome do autor do livro e/ou título do mesmo, cuja leitura deverá ser posteriormente gravada. Depois de ter o conjunto de mesósticos, o intérprete deve elaborar uma lista com todos os lugares e sons mencionados no livro

que escolheu e gravar o maior número possível dos sons e dos ambientes sonoros dos locais que listou. Depois, todas as gravações devem ser sobrepostas a partir de operações de acaso, formando uma obra sonora compósita gravada numa só casete. A obra pode tomar a forma de uma gravação ou a de um espectáculo ao vivo, podendo a leitura dos mesósticos e algumas músicas serem interpretadas ao vivo em simultâneo com a reprodução da gravação dos sons e ambientes sonoros do livro escolhido. Cage decidiu interpretar a sua própria notação e escolheu o livro *Finnegans Wake* de James Joyce, o adjetivo *Irish* e o título *Roaratorio*.

*Roaratorio* foi transmitido pela primeira vez a 22 de Outubro de 1979, pela WDR em Colónia, na Alemanha, enquanto um *hörspiel*, um termo germânico para designar uma peça de rádio ou uma peça de ouvido, literalmente traduzido. Foi posteriormente transmitido na antiga Alemanha Ocidental, na Holanda e na Austrália, estreado em palco no Paris Festival d'Automme, em Beaubourg, em 1980, pela ocasião do centenário do nascimento de James Joyce, e apresentado com a Companhia de Dança de Merce Cunningham em 1983. *Roaratorio* foi ainda distinguido com o prémio Karl Sczuka Prize para a melhor composição de 1979, tendo o júri do prémio feito a seguinte consideração sobre a obra:

[A]n endlessly rich acoustic world, (...) strongly rooted in literary and musical ideas (...) in which the listener can have experiences at will and is exposed to experiences which the radio, normally restricted to the mediation of one-dimensional information, cannot normally offer.

(Júri do Karl Sczuka Prize citado por Kostelanetz 1986, 216).

A que mundo acústico se refere o júri que premiou *Roaratorio*? A que soa a obra? E como está a composição de Cage relacionada com o livro de Joyce? Para se perceber o resultado final, o melhor será voltar ao processo de Cage no seu todo. Para além da parte do processo já referida, relacionada com a construção dos mesósticos, Cage elaborou também uma enorme lista com todos os sons que entendeu serem mencionados ao longo da obra de Joyce, o que resultou num enorme texto-lista intitulado “Listing Through *Finnegans Wake*”, onde existem entre 4000 e 5000 ocorrências acústicas. Depois elaborou, a partir do livro *A Finnegan's Wake*

*Gazeteer*, da autoria de Louis Mink, uma outra lista que continha todos os lugares mencionados no livro de Joyce. Cage decidiu então gravar ambientes sonoros relativos aos locais listados por Mink, acrescentando mais ocorrências acústicas aos sons que ele próprio já tinha listado. Mas Cage ainda não estava satisfeito com estas duas listas. A sua composição acabou também por contemplar música tradicional irlandesa, onde se incluem algumas canções cantadas por Joe Heaney, muitas delas em gaélico, alguma música para violino, flauta, gaita de foles e tamborim irlandês.

*Roaratorio* é então composto por 4 grupos de sons: o primeiro grupo diz respeito aos sons referidos em *Finnegans Wake*, listados pelo próprio Cage; o segundo grupo corresponde aos ambientes sonoros dos locais listados por Mink; o terceiro corresponde às músicas tradicionais irlandesas; e o quarto à leitura dos mesósticos construídos por Cage. Nos 4 grupos há diferentes tipos de gravações sonoras: música instrumental e vocal, vários ruídos produzidos por diferentes pessoas (gritos, risos, choro); vários sons de pássaros e outros animais; outros sons da natureza (água, vento, tempestade) e tantos outros sons como explosões, sinos, vidros a partir e ainda, claro, as palavras de Joyce. Cage utilizou um sistema de gravação por multipistas para produzir um *hörspiel* com uma quantidade imensa de fragmentos justapostos de material sonoro que perfazem uma hora de duração. Para conseguir realizar todas as gravações, Cage aplicou as suas operações de acaso para reduzir para 626 o número de lugares listados no livro de Mink, igualando assim o número de lugares listados ao número de páginas da sua edição de *Finnegans Wake*. Cage contou ainda com a preciosa ajuda de muitos amigos que foram aos locais mencionados, agora reduzidos para 626, para efectuarem as gravações dos respectivos ambientes sonoros. Depois de ter todas as gravações (os ambientes sonoros, os sons relativos à sua própria lista, as músicas irlandesas e a sua leitura dos mesósticos), Cage editou-os de acordo com a página e linha em que apareciam mencionados no livro de Joyce, ou seja, usou a sua leitura como medida, uma vez que todos os mesósticos que lia podiam ser identificados pela página e linha de *Finnegans Wake* que podiam, por sua vez, determinar o local para a edição dos outros materiais sonoros. Cada som surgia então em relação à sua ocorrência no livro e em relação aos mesósticos lidos por Cage.

Ainda que Cage tenha conseguido terminar esta obra tão complexa, foi tendo algumas dúvidas durante o processo, nomeadamente sobre a sua capacidade para realizar e finalizar toda a quantidade de sons para gravar e editar. No seu discurso após a recepção do prémio Karl Sczuka Prize, Cage faz uma excelente analogia sobre a possibilidade de não conseguir completá-la:

I began to think of Venus de Milo who had managed to get along so well through history without arms. I began to consider the Milo situation in reverse: a work could be made incomplete to begin with. One could approach the whole work in such a way that from the beginning it was at all times and at anytime finished.

(Cage 1979b, não paginado)

O comentário de Cage não é apenas interessante no que respeita às suas dúvidas, mas é ainda mais importante relativamente ao seu modo de construir as obras. As suas composições não se apresentam como corpos completos; não são peças unificadas, mas muitos pedaços desagregados. *Roaratorio* é, com certeza, uma composição aos pedaços, uma construção com multicamadas de vários elementos que se apresentam ao ouvinte ou espectador como um conjunto caótico de sons concretos e palavras. *Roaratorio*, enquanto obra reciclada a partir de *Finnegans Wake*, não está apenas a recontar ou a reconstruir algumas das frases, palavras e sons implícitos na obra de Joyce, sob a forma de mesósticos e gravações, mas está também de certa maneira a querer ampliar a obra literária, expandindo-a para lá das palavras, como se se sentisse obrigado a soltá-las das páginas do livro. Como consequência do seu processo, acaba por subverter ainda mais as regras gramaticais e as regras de combinação de palavras, fazendo com que *Roaratorio* seja tão ou mais ousado do ponto de vista linguístico ao sublinhar a relação imperfeita entre um sistema de signos e o seu significado.

A primeira palavra do título da obra de Cage já aponta para este problema. A palavra ROARATORIO, um *portemanteau* construído por Joyce, revela-se desde logo como um excelente exemplo de como o uso dos signos linguísticos pode propiciar a mistura ou fusão das suas formas (gráficas ou aurais) e o seus significados. Rapidamente se distinguem duas palavras em ROARATORIO: ROAR e ORATORIO.



O título atribuído por Cage sublinha a arquitectura da sua obra, uma arquitectura que resulta da combinação de música (tal como entendida no seu modo tradicional), fala e ruído. Para além disso, e ironicamente, o título já realça o facto de que a linguagem, aqui na forma de ORATORIO como a arte de falar eloquentemente, ou como composição musical, pode não ser inteligível ou simplesmente ruído. A oratória de Cage é completamente desmantelada como um edifício sem alicerces prestes a ruir. Se *Finnegans Wake* já chamava a atenção para as potencialidades e fragilidades da construção linguística, a composição reciclada de Cage confirma-as, reafirmando que a sua legibilidade pode sempre colapsar. A peça de Cage acaba também por colocar em questão os limites da compreensão, as fronteiras entre a percepção e a interpretação de leitores e ouvintes.

O processo cognitivo relativo à audição de uma língua falada começa quando o ouvinte é capaz de separar o discurso falado de outros dados sonoros que possam chegar ao seu ouvido ao mesmo tempo. No caso da audição de *Roaratorio*, o ouvinte vai muito provavelmente encontrar dificuldades em isolar palavras que estão mergulhadas num imenso mar sonoro; um possível discurso que o ouvinte consiga filtrar será com certeza um discurso bastante fragmentado. Infelizmente, o processo de identificação de palavras não termina aqui. Como as palavras no discurso oral não são separadas por descontinuidades, devido à coarticulação e outras assimilações fonológicas, o ouvinte também terá de identificar as palavras dentro de um fluxo sonoro contínuo. As palavras escritas têm uma separação física bastante evidente entre elas: os espaços em branco. Tal não acontece, ou melhor, não acontece sempre, entre as palavras faladas, ou seja, estas não são constantemente separadas por silêncios, não existindo uma interrupção sonora entre elas com excepção de algumas pausas proporcionadas pela sintaxe do discurso, pausas que corresponderiam a sinais de pontuação na escrita. Assim, no discurso oral, é o ouvinte que tem de dividir o fluxo sonoro contínuo, reconhecendo combinações sonoras específicas como palavras.

Como se faz este reconhecimento? A tarefa parece ser apenas a de fazer corresponder uma certa combinação sonora específica, dentro de toda a sequência sonora percebida, às palavras armazenadas no léxico mental do ouvinte.

Contudo, existe ainda outro problema para o ouvinte, uma vez que o seu vocabulário corresponde a milhares de palavras, mas as palavras são o resultado da combinação de apenas trinta a quarenta fonemas. Isto significa que as palavras não são muito distintas uma das outras no que respeita à sua fonologia; uma palavra falada pode fazer lembrar muitas outras e pode ainda incorporar em si palavras mais curtas. Este é um problema realmente importante, não apenas porque as palavras podem ser facilmente confundidas a partir de semelhanças fonológicas, mas também porque essas mesmas semelhanças estão extremamente relacionadas com o modo como Joyce cria e combina as suas palavras, muitas delas inventadas. Por exemplo, a palavra LINOLEUM pode fazer lembrar LINOLEUM ou NAPOLEON e, ao mesmo tempo, tem incorporadas as palavras LIP e OLEUM. Quando Cage articula estas palavras é ainda mais fácil a obtenção de várias possibilidades de palavras, especialmente porque existem outro tipo de sons que interferem na sua audição. Em *Roaratorio*, como em *Finnegans Wake*, os sons fundem-se, sendo difícil perceber quando começa um e termina outro; eles estão misturados, dissolvendo continuamente muitas referências possíveis.

Ler é um processo cognitivo que começa como um processo visual e depois converte os dados visuais em representações linguísticas que vão corresponder com o léxico do leitor. A identificação de palavras escritas é feita em primeiro lugar a partir da sua ortografia, a partir dos dados visuais de uma sequência de letras, mas, durante o processo, os fonemas associados a essas letras também são activados. Quando lemos um texto vemos as palavras e também as ouvimos, mesmo quando lemos em silêncio. Uma associação fonológica irá definitivamente potenciar a activação de palavras e uma identificação mais eficiente dessas palavras. Assim, o processo cognitivo da leitura é frequentemente representado por dois processos: um desde os grafemas ao significado directamente; e outro desde os grafemas aos fonemas e depois ao significado. O primeiro percurso disponibiliza uma associação directa para a palavra a partir dos dados visuais; e o segundo percurso converte os dados visuais em dados sonoros para que se possa aceder à representação da palavra. Talvez o leitor não tenha muita consciência deste segundo percurso, mas a fonologia da palavra desempenha um papel significativo enquanto passo intermé-

dio no processo de leitura. Uma palavra falada é apenas um som. Mas uma palavra escrita é como um corpo verbal com duas formas inseparáveis: uma forma fonética – o som da palavra; e uma forma visual – o desenho da palavra.

As palavras de Joyce parecem exigir o caminho mediado (ortografia e fonologia); as suas criações linguísticas, que combinam unidades sonoras com unidades gráficas, não podem apenas ser observadas, ou seja, não podem ser apenas apreendidas a partir do seu aspecto visual, o leitor terá de observá-las e ouvi-las ao mesmo tempo. A mediação fonológica da leitura de *Finnegans Wake* não é só apenas possível, mas necessária. Por exemplo, a palavra DEJEUNERATE pode combinar a palavra francesa DÉJEUNER com a palavra inglesa DEGENERATE. Quando o leitor apenas se foca no som da palavra, provavelmente lerá a palavra inglesa. Mas se apenas observar a grafia da palavra, e se souber francês, irá muito provavelmente pensar na palavra francesa devido à presença da letra J. E se o leitor se esforçar ainda mais na observação da palavra, poderá pensar apenas em termos franceses, combinando as palavras DE/JEUNE/RATE. Parece que Joyce estava sempre a tentar colocar o leitor no meio de uma encruzilhada labiríntica de fonemas, grafemas e diferentes línguas, dificultando a sua decisão entre uma ou várias possíveis saídas.

Em *Roaratorio*, o ouvinte perde o lado visual da construção linguística de Joyce, mas vê reforçada a multiplicidade de combinações fonéticas a partir das co-articulações do discurso falado. Para além disso, *Roaratorio* acrescenta a dimensão concreta de ruídos, aliteraões, ritmos e rimas. O ouvinte perde a dimensão visual das palavras, mas ganha, a partir da percepção sonora completa da obra, a mediação visual desses sons. Se em *Finnegans Wake* o leitor é mediado pela fonologia das palavras, em *Roaratorio* o ouvinte é mediado pelo imaginário sonoro concreto, transpondo muitos dos sons que ouve em imagens. Claro que este tipo de imaginário visual que o ouvinte pode construir também pode ser proporcionado pela leitura do livro original, mas a dimensão do som concreto, não das palavras, mas dos ambientes sonoros concretos gravados, transporta o ouvinte para os lugares representados e trazem à sua imaginação a imagem da fonte sonora que os produziu.

Difícilmente compreendemos como e por que razão atribuímos um determinado significado a uma palavra. Compreendemos as palavras a partir de uma intrincada rede que inclui os nossos processos de aprendizagem das línguas (na escola

e em casa), a nossa experiência pessoal, o nosso conhecimento e memória, as nossas conversas e leituras prévias, e também algumas convenções sociais. Quando lemos um texto, atribuímos-lhe um significado, não a partir de um processo geral e simples, que construirá o mesmo significado para todos os leitores, mas a partir de um processo complexo de reconstrução pessoal, particular e distinto de outro leitor ou mesmo de outra leitura. É por isso que normalmente atribuímos um significado diferente ao mesmo texto quando o releemos uns anos mais tarde. Na verdade, quando lemos, apenas estamos a criar uma hipótese sobre um possível significado por trás das palavras.

O que tanto leitores como ouvintes dificilmente conseguem alcançar em *Roaratorio* ou *Finnegans Wake* é uma compreensão directa das palavras que ouvem e lêem. A questão que se coloca é a de se saber como conseguem seleccionar e apreender o que uma palavra possa querer significar numa frase de Joyce ou num mesóstico de Cage. Uma resposta rápida e automática seria certamente o *contexto*. O significado de uma palavra é determinado pelo contexto em que está inserida. O que realmente acontece é que inconscientemente activamos todas as possíveis interpretações da palavra até o contexto restringir a interpretação para um possível significado “correcto”. No entanto, o contexto de qualquer palavra compósita de *Finnegans Wake* é dado por outras palavras compósitas. Se o leitor não consegue decidir qual o significado de uma determinada palavra, inserida numa determinada frase, tentando apreendê-la a partir das outras palavras que a circundam, também elas não muito inteligíveis, sentir-se-á confuso e qualquer significado lhe poderá parecer possível.

Em *Roaratorio* nem sequer existem frases, nem sinais de pontuação. A sintaxe torna-se totalmente disruptiva e qualquer possível contexto irremediavelmente perdido. As arquitecturas do livro de Joyce e da peça de Cage colocam os seus leitores e ouvintes desorientados quando confrontados com uma cacofonia de muitos possíveis significados. E que nome poderemos atribuir a uma palavra que tem muitos significados? Polissemia será a óbvia resposta que qualquer linguista daria, mas talvez neste caso seja preferível encontrar uma analogia. Qual o resultado da combinação de todas as cores? Branco. Branco é a combinação de todas as cores no espectro de luz, ao mesmo tempo que poderá estar associado à ausência de cores do

ponto de vista das artes visuais — uma tela sem qualquer matéria (tinta ou outra) é uma tela em branco. No caso das obras de Joyce e Cage, estamos perante matéria impressa e matéria sonora fisicamente presentes nas páginas do livro ou nas gravações inundando-as ou despojando-as de algo que se poderá nomear por *significado branco*. Normalmente as palavras estão fisicamente presentes no momento em que se lê um livro ou se ouve alguém falar, mas também noutro lugar, evocando algo, fazendo referência, trazendo à memória objectos, ideias ou experiências que estão num outro lugar. Em linguística, estes dois lados supostamente inseparáveis das palavras são entendidos como o modelo do signo linguístico composto por um significante e um significado. Isto quer dizer que cada palavra tem em princípio um som e um significado correspondente. Ou, para se ser mais específico, uma palavra pode conter o seu significado, ou seja, a referência ou experiência de algo; ou pode possuir uma função de significado particular como uma função sintáctica. No entanto, quase toda a matéria de Joyce e Cage tem um significado branco porque não guia o leitor ou o ouvinte para outro lugar, mas para muitos lugares, caso apreendam uma espécie de múltiplo sentido; ou mesmo para lugar algum quando não conseguem apreender qualquer sentido.

Para este mesmo problema e para a pergunta — que tipo de palavras Joyce constrói ou em que tipo de campo as coloca? — a resposta poderia muito bem ser uma resposta dada pelo próprio Joyce em *Finnegans Wake*: “Answer: a collideorscape” (Joyce 1992, 143.28). A interpretação que Derek Attridge fez desta resposta está relacionada com a combinação de uma “paisagem de colisões” e um “caleidoscópio” (Attridge 2004, 140). Para além da interpretação de Attridge a propósito da palavra “collideorscape”, facilmente se percebe que a mesma palavra pode ser dividida em três diferentes palavras: COLLIDE/OR/SCAPE, onde a terceira corresponde a uma variante arcaica da palavra ESCAPE, ou a um caule de uma flor, ou ao eixo de uma coluna, ou ainda à antena de um insecto. Todos estes significados, interpretação de Attridge incluída, podem escapar ao leitor ou ao ouvinte, ou, pelo contrário, colidir todos. Será então difícil para qualquer um deles decidir o que COLLIDEORSCAPE poderá significar; ambos sentir-se-ão inevitavelmente perdidos entre nenhuma ou todas as possibilidades de significado, entre a combinação de todas as cores no espectro de luz e a tela em branco. O significado branco destas palavras desenvolve-se



entre a total ausência de referência e um caleidoscópio em movimento. Parece que as palavras de Joyce se assemelham ao arranjo estilhaçado das várias imagens que vemos reflectidas nos pequenos fragmentos de vidro colorido de um caleidoscópio que, a cada movimento, possibilita novas e variadas combinações. As palavras colidem umas com as outras, entrecruzando possíveis significados num conflito constante, ao mesmo tempo que parecem escapar a qualquer sentido num dissonante mar de palavras. Serão então os leitores e os ouvintes que irão preencher ou relacionar as palavras a partir das suas próprias colisões perceptivas. Joyce e Cage confrontam os seus leitores e ouvintes com esta evidência, fazendo com que eles tenham consciência de que tudo o que percebem resultará na sua própria e única construção interpretativa.

Certamente que já todos jogámos, pelo menos uma vez, com a forma das nuvens, tentando imaginar o que poderiam representar. As palavras de Cage e Joyce, tal como as nuvens, também parecem incitar leitores e ouvintes a esse tipo de imaginação. Afinal, temos a tendência para tentar uma reconstrução de algo que tem um contorno indeterminado, esforçando-nos mesmo para adivinhar um possível significado, sobretudo quando se trata de palavras. Quando não existe uma apreensão automática, quando não conseguimos facilmente encontrar uma relação entre determinada palavra e o que esta poderá denotar, há uma certa propensão natural para forçarmos a relação de significado, para tentarmos completar o nosso acto de compreensão. Para Roman Ingarden, a presença de espaços de indeterminação numa obra literária permite dois modos de leitura: o leitor tenta respeitar a indeterminação de modo a respeitar a forma característica da obra, o que normalmente não acontece; ou ignora esses espaços de indeterminação e preenche-os, muitas vezes com determinações que nem sequer são justificadas pelo texto (Ingarden 1973, 29). Quando ouvimos palavras, ainda mais facilmente preenchemos esses espaços de indeterminação, sobretudo quando substituímos um som que não compreendemos ou ouvimos bem por um outro que nos é familiar. E fazemo-lo muitas vezes inconscientemente para tentarmos atribuir algum significado ao discurso que ouvimos. Para além disso, forçamos ainda uma relação sintáctica, caso esta não exista, articulando gramaticalmente uma combinação de palavras para que lhe possamos conferir algum sentido. Talvez esta nossa inclinação nasça da

confiança que depositamos em quem escreve ou fala, mas principalmente na relação entre as palavras e o mundo que estas tentam representar.

Ora, a linguagem é um órgão formador do nosso pensamento, como nos diz Humboldt, ajudando a formar a nossa visão do mundo. Dificilmente nos limitamos à pura apreensão dos dados sensoriais, uma vez que temos sempre a tendência para atribuir conceitos aos fenómenos e objectos do mundo. E como não existem conceitos sem linguagem, então a linguagem não só controla o nosso pensamento, como também controla o modo como apreendemos e conhecemos a realidade. Benjamin Whorf começou por defender este aspecto quando formulou a tese da relatividade linguística, onde afirma que a nossa língua determina ou, pelo menos, influencia o nosso pensamento e o modo como compreendemos o mundo. Nas palavras de Whorf:

[E]ach language is not merely a reproducing instrument for voicing ideas but rather is itself the *shaper* of ideas, the program and guide for the individual's mental activity. (...) Formulation of ideas is not an independent process, strictly rational in the old sense, but is part of a particular grammar, and *differs*, from slightly to greatly, between different grammars. We dissect nature along lines laid down by our native language. The categories and types that we isolate from the world of phenomena we do not find there because they stare every observer in the face; on the contrary, the world is presented in a kaleidoscopic flux of impressions which has to be organized by our minds — and this means largely by the linguistic systems in our minds.

(Whorf 1956, 212-213, ênfase minha)

Para ilustrar ainda de modo mais eficaz a sua tese, Whorf dá alguns exemplos, incluindo o da sua própria língua. Diz-nos que o inglês divide as suas palavras em duas classes: nomes e verbos, o que leva a uma divisão bipolar da natureza, algo que a natureza não é. Se dissermos que a palavra em inglês “run” [correr], por exemplo, é um verbo porque denota um acontecimento que envolve uma dimensão temporal, ou seja, denota uma acção, então por que razão a palavra em inglês “cycle” [ciclo] é um nome? Um ciclo também é um acontecimento temporário. Whorf conclui então que apenas iremos considerar como um acontecimento o que a língua inglesa classifica como verbo, ao mesmo tempo que será impossível definir “acontecimento, coisa, objecto ou relação” a partir da natureza, uma vez que

a sua definição implica uma adequação às categorias gramaticais da nossa língua (Whorf 1956, 215). Quando nos voltamos para as diferenças entre línguas, nomeadamente para o modo como as línguas expressam diferentes conceitos, percebemos então ainda melhor como tal influencia o modo como pensamos a realidade. A língua hopi, outro exemplo de Whorf, tem apenas uma palavra para designar a classe dos objectos ou seres que voam, à excepção dos pássaros. Assim, um avião, uma borboleta ou uma mosca têm exactamente o mesmo nome. A classe pode parecer demasiadamente abrangente, tal como a palavra portuguesa “neve” parecerá a um esquimó. Mas são estes modos diferentes de atribuir palavras à realidade que nos fazem também conhecê-la de modo diferente. As diferentes línguas atribuem diferentes categorias ao mundo e por isso ajudam a formar as diferentes visões que temos dele. A língua não afecta apenas o modo como pensamos, determina também o modo como conhecemos.

### *Empty Words*

Foi talvez ao perceber que a língua controla o nosso pensamento e que determina o modo como conhecemos o mundo que Cage compôs a obra *Empty Words* (1974-75), a sua peça textual mais indeterminada (Fig. 12.2). Para compor esta peça, Cage submeteu ao acaso uma grande parte de *Journal* de Thoreau, nomeadamente os excertos sobre música e som, para formar um texto constituído por 4 partes, em que cada parte vai evoluindo no sentido da destruição das suas unidades linguísticas. Na primeira parte reconhecemos partes de frases e expressões que vão progressivamente sendo destruídas até chegarmos à quarta parte onde já só encontramos aglomerados de letras. Cage expõe primeiro uma linguagem regular e semanticamente correcta até nos deixar apenas pedaços de palavras que já não oferecem qualquer sentido. O mesmo é dizer que Cage vai despindo a linguagem, pouco a pouco, desde a expressão à palavra, da palavra à sílaba e da sílaba à letra, acabando por reduzir o significante ao som puro, destituindo-o de qualquer capacidade para significar algo a não ser o seu próprio som.

ouw sIieri o sin gain  
 not mM. - rfol tornaon itrnon the  
 waterno longer reflects isodoes e all  
 delightght takes au rUnder the  
 firsteatenfor the goldenrodstof griffins  
 uof straw-colored sedge  
 ed ydrnot mention the king n with gray-  
 brown back llNicol's "Gardener"  
 h eaoutin the grass  
 and beautiful condition t than everie  
 t a white fuzzy swelling in second  
 50 years ou snowing hedo not

Of ispect leaves our these  
 poisononlyobpond  
 athe theinhillnature!

appearedannotinumwere

theoneneat Yes

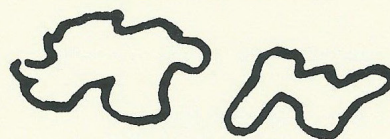
rods facerequireboutca or anup spots  
 Willeyesistrack spring  
 sermons brook-sidevidhim  
 thatandsixwhichhumThe sprigless las crop  
 colIThe and schoolnoticedfewrefinement

prospecting littlethe your ml agreatM. -  
 tinfor find truly e sendcrebrook e  
 and e the have rhI u lmmfdog tya  
 offthvery ldsall a th but o aid pos  
 acomposedConcord Massachusettssame  
 myselfthe tips a theafternoonan indeed  
 to (*Lycoperdon*)  
 hedgehognight

Mountainsin medicinal *Mitchella*  
 nest atheAprilme

thelegalto on this hillinto  
 the bushesThe wind  
 yeartwelve

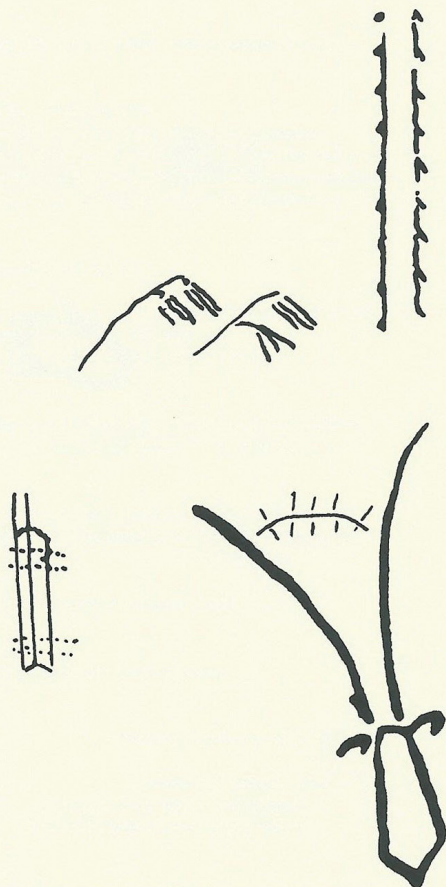
to which of the fire  
 overfelt mebut yet mingled red and green  
 about a three espassing over it



#### 14 : E M P T Y W O R D S

Fig. 12.2: John Cage, *Empty Words*, 1974-75, excertos (pp. 238-239).





out emakewith ashy reflectionsin nature

i lively enough

I ea o flow fallte rn y  
inssdaykterwhichpertrue Mis yel l th  
rSdman it  
tseen ou curve rockrs eadennenten  
comescast in rat

not i o the in in and that heSt and and  
on all but the terminal leaves

slin the lower part of this  
wood I e right and left  
a ityardtheres after their own fashion  
long l aThey nand Time itselfstretcha  
byCanadensisao ting h my oeeopen acthewas  
cultivated both from the russet earth and  
the clouds nobleness downy  
teecreakein Labrador

in the village the other nighta  
nextdfrom ea e properlyundoubtedlyol rayed

to-nightd is fragrancewthtoourf th  
sixouaedrinking

Tail whiterising dollars which made the  
bottomto the nearest capein a large level  
space thirdsof the summit themaway from  
the ova alternatesee with sweetness  
A. M. as they will be E. 'sanddrainingon  
the Common called puzzledScirpus the of  
partsgoodacquaintedthemor deep hollows  
attended chewinghasteman

all the barberry stems of varnished  
mahogany

ofThesixteenththeme  
landscape youthey Turnpike  
ngth e remained t i finer t u as glass  
ndeThes Old largest spaskidc expression  
it sun  
are orne, et etenow sbirds  
t ncrusadingtfirstitout  
Thehads their moreis a l s  
ea ngn do edtoing day

sq are

Empty Words : 15



A 2 de Dezembro de 1977, Cage apresentou a terceira parte de *Empty Words*, no Teatro Lirico, em Milão. Cage lia o seu texto, ao mesmo tempo que se podiam ver projectados os desenhos de Thoreau publicados em *Journal*. Ao fim de algum tempo, os espectadores italianos começaram a apupá-lo e a insultá-lo, chegando mesmo a invadir o palco em constante protesto (Fig. 12.3). Mas Cage não se mostrou afectado e nunca parou de ler. Continuava a produzir sons a partir dos sons da linguagem, mas sons que não correspondiam necessariamente a combinações regulares de significantes e aos seus correspondentes significados. Cage não só transportava para um outro nível a relação arbitrária entre significante e significado, como destituía o significante de qualquer significado possível.



Fig. 12.3: Espectadores em palco quando John Cage apresentava *Empty Words*, no Teatro Lirico em Milão, 1977. Fotografia de Maurizio Buscarino.

O título da obra enquadra-a na perfeição e expressa com grande eficácia o que Cage pretendia. As “empty words” ou “palavras vazias” correspondem às palavras que não significam nada por si só; são conectores, tais como pronomes, artigos ou preposições. Numa entrevista a Kostelanetz, Cage explica o sentido do título e o que queria sugerir:

It comes from a description of the Chinese language that was given to me by William McNaughton. (...) The Chinese language, he said, has “full words” and “empty words”. Full words are words that are nouns or verbs or adjectives or adverbs. (...) For instance, the word “red” is an adjective. It could be — I’m hypothesizing now — it could be the same as the verb to blush, to turn red. It could be the same as ruby or cherry, if those were names for red. It is a full word because it has several semantic possibilities. It can mean any of those things. An empty word, by contrast, is a connective or a pronoun — a word that refers to something else. Or it has no meaning by itself. For example, if I say to you “it,” that would be an empty word. But if I said “microphone,” that would be a full word. I would like with my title to suggest the emptiness of meaning that is characteristic of musical sounds. That is to say they exist by themselves — that when words are seen from a musical point of view, they are all empty.

(Cage in Kostelanetz 1996, 122)

As sugestões fonéticas que Cage vai apresentando ao longo de *Empty Words* aludem progressivamente para a imprecisão das referências até ao limite da sua total indeterminação. Este artifício fonético é aliás o que nos leva a distinguir o uso da linguagem para apenas comunicar do uso da linguagem que visa produzir um efeito estético; ou semelhante seria perceber a diferença entre uma conversa comum e uma experiência estética promovida pela leitura ou audição de um poema. O que normalmente provoca esta distinção é a união entre a materialidade sonora das palavras e os seus significados, o que leva o ouvinte ou leitor não só a compreender o que é dito, atribuindo significados aos significantes, mas também, e mais importante do ponto de vista estético, a prestar atenção aos sons das palavras, a apreciar o som da linguagem enquanto composição sonora. Em muitos casos, o poeta decide

colocar as palavras no poema não pelo significado que evocam, mas pela sua forma fonética que proporciona fenómenos como a rima, o ritmo ou as diferentes melodias dos seus versos, tendo o poeta, por essa razão, uma preocupação acrescida sobre a camada sonora do seu poema.

No caso de Cage, e em particular em *Empty Words*, a preocupação é ainda mais exacerbada, mas, em vez de partir da união entre a materialidade sonora das palavras e os seus significados, parte da sua *separação*, uma vez que vamos progressivamente deixando de reconhecer palavras para apenas ouvirmos o som com o qual elas se formam. O significante torna-se agora o significado. A linguagem é a maior produção sonora da humanidade. Se todos os sons são música, tal com Cage defende, então a linguagem é música. E a escrita é apenas uma consequência gráfica dessa música.

## 13. A Origem do Musicircus

*Indeterminacy, as I conceive it, is a leap into  
non-linearity. Or into abundance.*

John Cage

O termo *musicircus* marca grande parte da obra de Cage a partir do final dos anos 60, acabando mesmo por se afirmar como um dos seus principais géneros performativos. A palavra acabou por ajudar a nomear os espectáculos multidisciplinares constituídos por múltiplos acontecimentos independentes que decorrem em simultâneo no espaço performativo. Pode mesmo considerar-se que *Untitled Event* de 1952 não só se configura como precursor dos *happenings*, como também do *musicircus*, podendo este último ser considerado um sub-género do *happening*, mas apenas relacionado com a obra de John Cage. O *musicircus* continua a desenvolver a indeterminação na sua forma mais extrema até a notação, que já era indeterminada, desaparecer. Enquanto autor, Cage vai perdendo cada vez mais influência no processo de construção do espectáculo, passando o intérprete e o espectador a ocuparem o mesmo lugar de destaque dentro da sua obra indeterminada.

A primeira obra a referi-lo explicitamente é *Musicircus*, um espectáculo que teve lugar num enorme pavilhão da Universidade de Illinois, em 1967. Cage convidou vários artistas para actuarem em simultâneo, sem qualquer tipo de limitação ou regras de apresentação. Cage operava uma consola de luzes que também estava equipada com microfones de contacto para que o som desencadeado pela sua ligação e corte fosse reproduzido; David Tudor e Gordon Mumma também participaram, interpretando algumas das suas peças; o compositor Salvatore Marti-

rano tinha juntado duas bandas de jazz; Claude Kipnis, um artista mimo, realizava uma pantomina, representando alguém que luta contra uma parede de som; alguns bailarinos da Companhia de Dança de Merce Cunningham dançavam e os seus movimentos apareciam como silhuetas nos ecrãs do pavilhão; outros filmes e slides estavam a ser projectados e alguns balões flutuavam ao redor do espaço (Fig. 13.1). Cada grupo de intérpretes tinha a sua própria plataforma e o público, cerca de 5000 pessoas, podia movimentar-se livremente pelo pavilhão.

Dois anos mais tarde, em 1969, Cage aplicou a sua ideia de *musicircus* a todas as actividades em que se envolveu na Universidade da Califórnia. Na aula que leccionou, dividiu os 120 estudantes em 14 grupos que leram 120 selecções diferentes de obras da biblioteca da universidade — escolhidas a partir de operações de acaso — incluindo poesia, composições, receitas e um filme. Num outro dia, preparou *Mewantemooseicday*, um *musicircus* com diversos acontecimentos performativos independentes por todo o campus da universidade com a duração de 18 horas. Este enorme espectáculo incluía a interpretação da peça *Vexations* de Erik Satie, várias *lecture performances* de Cage; concertos pela orquestra e banda da universidade, projecção de filmes, entre tantas outras actividades. Ainda incluído neste dia-espectáculo estava uma nova composição de Cage, *33 1/3* (1969), um *musicircus* para os espectadores que apelava à sua participação a partir da reprodução livre de inúmeros álbuns em 12 gira-discos disponibilizados pelo autor norte-americano (Fig. 13.2). Ao público não tinha sido dada qualquer instrução, mas cedo os espectadores começaram a colocar diferentes álbuns nos gira-discos que reproduziam o som por diferentes colunas espalhadas no espaço. Os vários gira-discos que tocavam em simultâneo tomam aqui a função das várias plataformas do *Musicircus* (1967) apresentado na Universidade de Illinois ou os diferentes espaços de *Mewantemooseicday* (1969). A ideia do *musicircus* passava sempre pela criação de acções que decorriam em simultâneo, quer a partir de diferentes sistemas de reprodução sonora, quer a partir da interpretação de múltiplas actividades que coincidem.





Fig. 13.1: John Cage, *Musicircus*, 1967, apresentação na University of Illinois, 1967. University of Illinois Archives.



Fig. 13.2: John Cage, *33 1/3*, 1969, Freeborn Hall, 1969. Fotografia de Richard Friedman

## HPSCHD

O mais elaborado dos *musicircus* é *HPSCHD*, um espectáculo realizado a 16 de Maio de 1969 na Universidade de Illinois (Figs. 13.3 e 13.4). Cage colaborou durante 2 anos com Lejaren Hiller numa composição constituída por 7 solos para cravo, muitos deles construídos a partir do método da peça *Musikalisches Würfelspiel*<sup>18</sup> de Mozart, e 52 cassetes de música electrónica (com sons microtonais, desde 5 até 56 tons da oitava), produzidas a partir de um programa de computador que simulava operações de acaso. Cada um dos 7 intérpretes (David Tudor, Antoinette Vischer, William Brooks, Ronald Peters, Yuji Takehashi, Neely Bruce e Philip Corner) estava numa plataforma elevada a interpretar os diferentes solos que eram repetidos com certos intervalos de tempo entre eles, ao mesmo tempo que se ouviam as 52 cassetes de música electrónica, reproduzidas pelas várias colunas à volta do espaço. Este espaço era circular e tinha várias telas suspensas, incluindo uma enorme no seu centro, também circular, onde foram projectados 40 filmes, a partir de 8 projectores de filmes, e mais de 6000 slides, a partir de 64 projectores de slides (Fig. 13.5). Dos filmes faziam parte *A Trip to the Moon* (1902), de Georges Méliès, filmes da NASA e animações experimentais produzidas em computador. Os slides continham sobretudo imagens do observatório Mount Wilson, do Planetário Adler e da NASA, e ainda imagens pintadas à mão. Os slides foram criados e organizados por Calvin Sumsion, aluno da Universidade de Illinois, e as projecções e o desenho de luzes pelo realizador e fotógrafo Ron Nameth.

---

18 *Musikalisches Würfelspiel* [Jogo de Dados Musical] de Mozart pode considerar-se como um dos primeiros e uma das mais famosas peças de notação indeterminada que convida o intérprete a “jogar” para chegar ao resultado composicional final. Mozart pede ao intérprete que use um par de dados e uma tabela onde as linhas representam a soma dos valores dos dados e as colunas as diferentes partes da composição (A, B, C, etc.). Quando o intérprete lança os dois dados, procura na tabela a parte da música correspondente ao valor obtido, repetindo o processo até ter uma sequência sua de todas as partes da composição de Mozart. Apesar de o método poder assemelhar-se a uma operação de acaso ao estilo de Cage, não o é, uma vez que qualquer sequência final que resulte do processo proposto por Mozart soará como se tivesse sido composto daquela maneira, tendo sido totalmente pensada e premeditada. A composição de cada uma das partes (A, B, C, etc.) foi construída de modo a que qualquer encadeamento resultasse bem e harmoniosamente do ponto de vista do método musical clássico do compositor austríaco. Em *HPSCHD* de Cage, a peça *Musikalisches Würfelspiel* foi usada como modelo para um programa de computador de forma a reproduzir as regras do jogo de dados musical de Mozart. Esse programa, intitulado *Dicegame* e escrito por Laetita Snow, proporcionou a selecção de material sonoro para 5 dos 7 solos para cravo.

Uma das espectadoras presentes, Frances Ott Allen, recordou assim a sua experiência deste espectáculo:

*HPSCHD* on as we walk. First impression: interesting and exciting. We walk down through the empty seats to the center. The sounds are strange. Large sheets of clear plastic are hung in rows above a center circle — slides and movies are being projected on the plastic. Between rows of plastic, floodlights shine down into the circle. There are four or six podiums with harpsichords — people playing them — each a different piece. Slides are also being projected on screens around the outside edge. (...)

All around the hall are speakers. Each one emits a sound now and then. Some are high squeaks and peeps and others are low drones — all manner of random sounds come from hundreds of places — it's like the random sounds of civilization and all through it there is a tinkling hint of harpsichord — a humanity to cling to. (...)

Sometimes in the center under the lights (especially the yellow) the dark corners of the stadium seemed like outer space — so black and far away. It was like being on a small planet sitting in space. You could get a feeling too of being in space and seeing a planet from high in the seats. A globe covered with pieces of mirror somewhere reflected little flecks of light that moved and shone like distant stars. Then again the center reminded me of a city and the seats outside the suburbs — it especially seemed that way under the blue light from the seats (...) The sounds went on forever — like the universe — the stars and the planets and the sounds of someone somewhere.

(Allen citado por Fetterman 1996, 253-55)

Em *HPSCHD*, Cage implementava um teatro que agia directamente sobre os sentidos a partir de uma experiência imersiva provocada por novos e velhos sons (os do cravo) em constante contraponto com os diferentes tons de luz e as imagens projectadas. Como Allen tão bem descreve, ao espectador era proporcionada uma metamorfose de imagens, cores e sons que o rodeavam como um universo imenso. A multiplicidade sonora de *HPSCHD* era entendida como uma complexa interacção que estava em plena sintonia com a existência ontológica do próprio som, contrariamente à ideia de relação tal como compreendida pelas nossas mentes. A relação era vista como inerentemente limitada e por isso mesmo redutora da experiência, em oposição à multiplicidade e simultaneidade que Cage queria oferecer e aceitar. Com esse entendimento ontológico do som, que se estendia a todos os outros acontecimentos, a totalidade do espectáculo podia agora ser aceite e conhecida como

uma infinita expansão de intersecções num estado de mobilidade contínua, um campo ilimitado, múltiplo, não-linear e indeterminado, tal como a vida de todos os dias. É esta existência como campo abundante e ilimitado que fascina Cage e que este quer imitar. Como o próprio revela numa entrevista, é assim que o teatro será:

One thing makes everyday life far more fascinating and special than, say, concert life. That is the variety of sound with respect to all the other things, including space. When we make electronic music, we have to flood the hall with sound from a few loudspeakers. But in our everyday life sounds are popping up, just as visual things and moving things are popping up, everywhere around us. I would like to imitate that — to present fantastic architectural and technical problems. That's how the theatre will be.

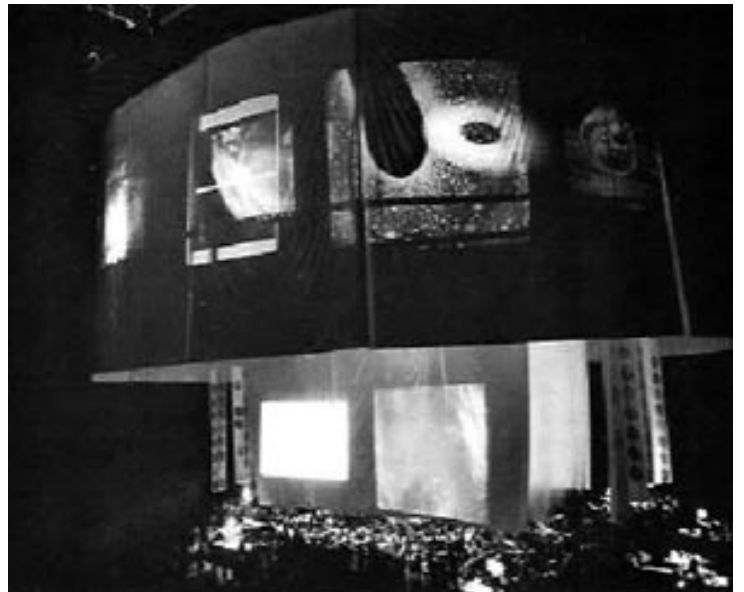
(Cage in Sandford 1995, 53-54)

A ideia de simultaneidade de acontecimentos independentes está também relacionada com o modo de trabalho entre Cage e o coreógrafo Merce Cunningham, um processo que começou no início dos anos 50 e onde a relação entre a composição de Cage e a coreografia de Cunningham apenas existia no sentido em que ambas ocorriam no mesmo espaço e ao mesmo tempo. Tal como Cage explica na sua palestra “Where Do We Go From Here?”: “Neither music nor dance would be first: both would go along in the same boat. Circumstances — a time, a place — would bring them together” (Cage 1967, 92-93). Para além disso, não só a música e a dança se desenvolviam de forma independente, a total ausência de relação entre as diferentes partes constituintes do espectáculo estendiam-se ao desenho de luz, ao cenário, aos adereços e aos figurinos, onde se destacam as construções de Robert Rauschenberg nos anos 50 e na primeira metade dos anos 60, e mais tarde as de Jasper Johns. O *musicircus* de Cage tem exactamente a mesma abordagem que os seus espectáculos em colaboração com a companhia de dança de Cunningham e com outros artistas visuais. A sua reunião em palco é a única relação necessária para a realização do espectáculo.





Figs. 13.3: John Cage, *HPSCHD*, 1969. Apresentação na Universidade de Illinois, 16 de Maio de 1969.



Figs. 13.4: John Cage, *HPSCHD*, 1969. Apresentação na Universidade de Illinois, 16 de Maio de 1969.

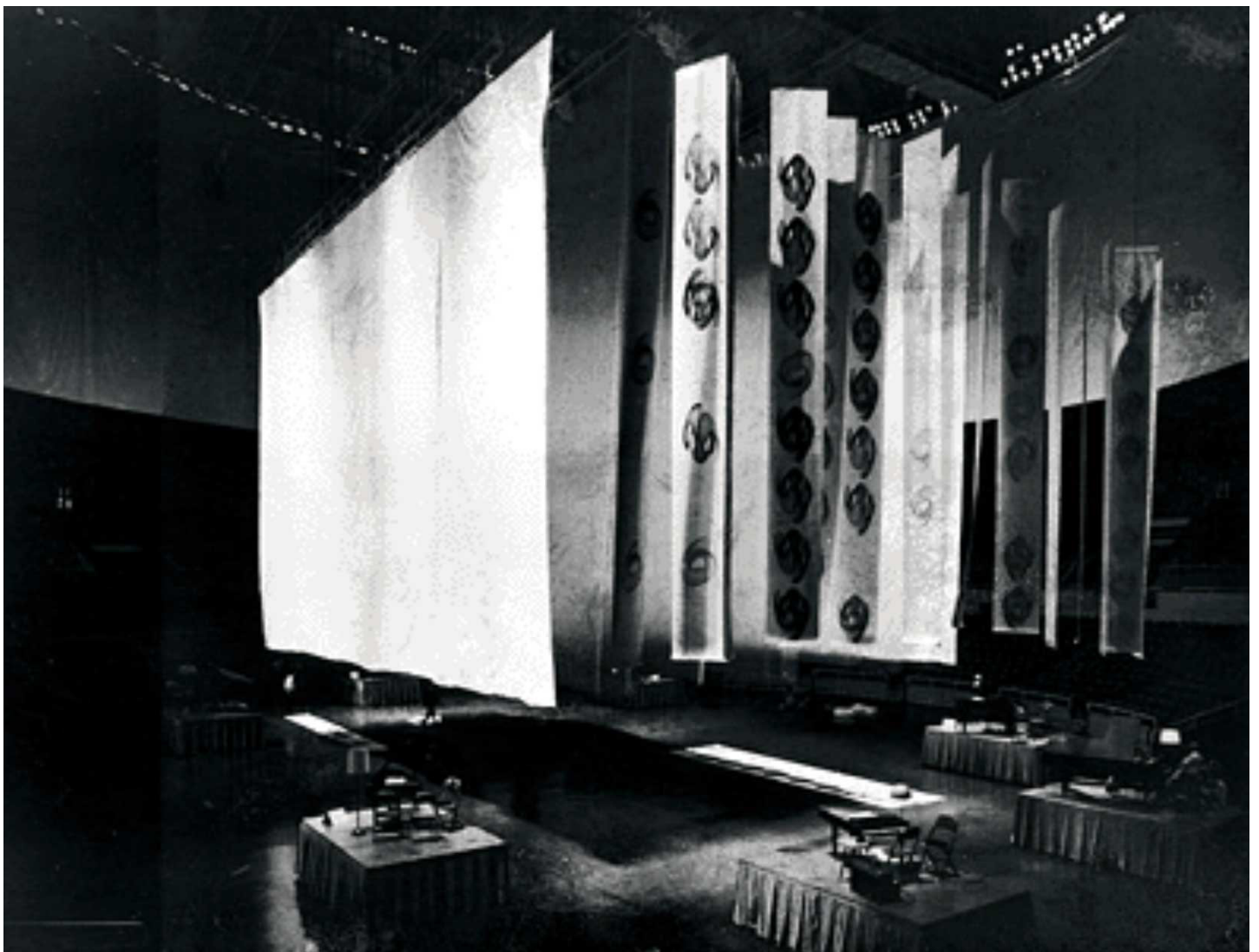


Fig. 13.5: Fotografia do pavilhão da Universidade de Illinois antes da apresentação de *HPSCHD*, 1969. Aqui podem ver-se as várias telas suspensas onde foram projectados diferentes filmes e slides.



## *Variations*

Embora Cage só tenha criado o termo *musicircus* em 1967, no espectáculo com o mesmo título, o género propriamente dito começa a ser desenvolvido um pouco antes com a série *Variations*, um conjunto de 8 peças compostas entre 1958 e 1967. Como as duas primeiras peças, *Variations I* (1958) e *Variations II* (1961), ainda se podem considerar peças exclusivamente musicais, no sentido em que contemplam os normais parâmetros dos sons musicais periódicos (timbre, duração, intensidade e frequência), interessa aqui apenas discutir as restantes seis enquanto peças teatrais.

A premissa de *Variations III* (1962-63) é muito semelhante à de *Theatre Piece* (1960) ou *0'00"* (1962), no que diz respeito ao que é pedido ao(s) intérprete(s): uma ou várias acções disciplinadas. Já a sua notação é bastante diferente, consistindo em 2 folhas transparentes: uma sem nada impresso e outra com 42 círculos. Ao intérprete é pedido que recorte os 42 círculos e que os largue ao acaso sobre uma superfície de papel. O maior aglomerado de círculos torna-se a notação da peça, uma vez que os círculos que não ficarem sobrepostos a nenhum outro deverão ser retirados, bem como os aglomerados de menor dimensão. A folha transparente sem nada impresso deve ser posteriormente colocada sobre o maior aglomerado de círculos de modo a fixar o local onde caíram. Caberá ainda ao intérprete a atribuição de um número a cada círculo de acordo com o número de círculos que intersecta. Por exemplo, se um círculo intersecta outros 2 círculos, será atribuído o nº 2 a esse círculo. A figura 13.6 apresenta um exemplo desta sobreposição de círculos e a atribuição dos números de acordo com as sobreposições de cada um. Os intérpretes devem finalmente executar, para cada círculo, uma acção e suas variações de acordo com o número que lhe foi atribuído ( $1 + n$ ), onde o  $n$  corresponde aos círculos que cada um intersecta. Numa nota não publicada sobre a interpretação de *Variations III*, pode ver-se um conjunto de acções intitulada “Things I can do”:

Answer questions  
Smoke  
Write  
Walk back and forth

Think  
Put on or take off my glasses  
Drink water  
Listen (to David)  
    (to ambient sounds)  
Do a timed action (stop-watch)  
Do a space action (choreography)  
Speak after putting something in code  
Ask questions  
Talk (see other sheet)  
(Cage citado por Fetterman 1996, 200)

As várias acções possíveis e suas respectivas variações não vêm claramente explicadas na notação, isso é algo que Cage deixa totalmente em aberto. Mas a julgar pelas suas notas, elaboradas a propósito da sua interpretação com David Tudor, poder-se-á deduzir que um círculo poderá corresponder à acção “andar”, por exemplo, e as suas variações corresponderem a “andar para a frente” e “andar para trás”; ou à acção “fazer perguntas”, outro exemplo, e as várias perguntas corresponderem às suas variações. Apesar de nesta nota auxiliar à notação as várias acções virem listadas, tal como acontecia nos *walks*, a grande preocupação de Cage com esta peça não passava pela execução linear de cada uma, onde cada acção se segue a outra, mas pelo carácter imprevisível e ainda não conhecido de diferentes acções quotidianas que se *sobrepoem*. A intersecção dos círculos na partitura de Cage está relacionada com a ideia de que muitas acções ou acontecimentos diários não se encontram completamente isolados de outros e com a ideia, tão ou mais relevante, de que não existe inactividade, tal como não existe silêncio. Como Cage esclarece numa entrevista a propósito de *Variations III*:

I had been committed to the notion of activity and nonactivity, just as earlier I had been committed to sound and silence. Just I came to see that there was no such thing as silence, and so I wrote the silent piece. I was now coming to the realization that there was no such thing as nonactivity. (...) Why this had not been evident for me before, I don't know. There isn't any nonactivity. Or, as Jasper Johns says, looking at the world, "It appears to be very busy." And so I made *Variations III*, which leaves no space between one thing and the next and posits that we are constantly active, that these actions can be of any kind, and all I ask the performer to do is to be aware as

much as he can of how many actions he is performing. I ask him, in other words, to count. That's all I ask him to do. I ask him even to count passive actions, such as noticing that there is a noise in the environment. We move through our activity without any space between one action and the next, and with many overlapping actions.

(Cage in Kostelanetz 2003, 110)

Se se comparar a notação de *Variations III* às notações dos *walks* e suas respectivas concretizações, percebe-se logo a diferença apenas a partir da sua configuração visual. Por um lado, a notação do *walk* remete para uma ideia de um percurso linear percorrido num espaço ou para a ideia de uma receita para seguir passo a passo. E, por outro lado, a notação de *Variations III* remete para acontecimentos distribuídos no espaço mas que decorrem em simultâneo, abraçando por isso a ideia de que existe sempre actividade e que qualquer acontecimento não sucede isoladamente. A partir de *Variations*, o espaço performativo ganha ainda mais preponderância enquanto campo de actividades e já não, como acontecia com os *walks*, enquanto mapa de um percurso de acção em acção. A discontinuidade linear que caracterizava os *walks* tornava-se agora um lugar amplo onde habitava a simultaneidade e a abundância.

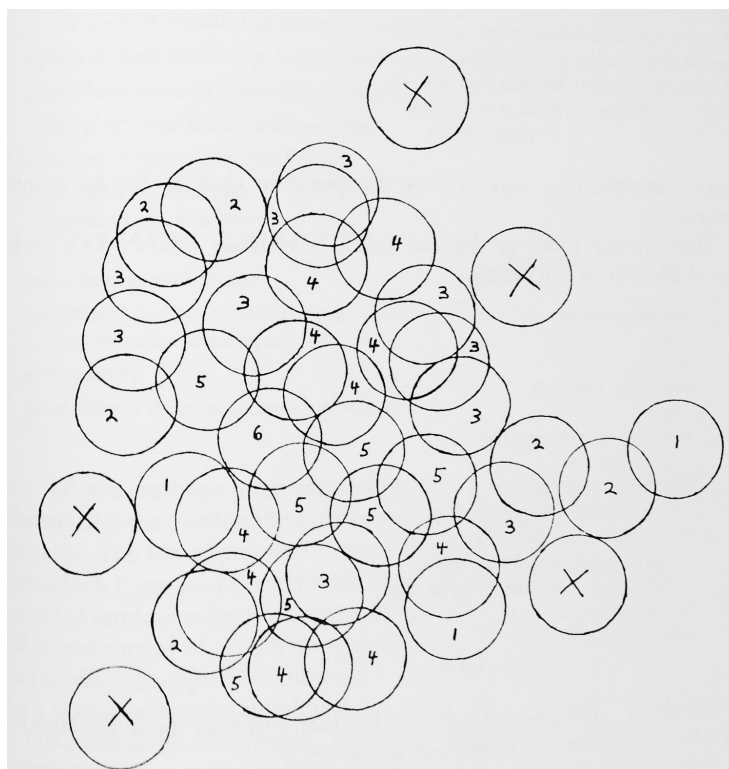


Fig. 13.6: John Cage, *Variations III*, 1962-63.  
Exemplo da sobreposição dos materiais da notação.

*Variations IV* (1963) foi composto ainda no ano em que Cage terminou *Variations III* e a sua notação contém 2 folhas com instruções escritas e uma folha transparente com 9 pontos e 3 círculos. Para a interpretação desta peça, Cage propõe 5 espaços: 1) um teatro (com um piso ou um balcão ou vários balcões); 2) um edifício com um ou mais pisos; 3) um apartamento (ou suite); 4) um espaço fechado (cave); ou 5) um espaço ao ar livre. A partitura pede ao intérprete ou intérpretes que arranjem um mapa do espaço onde vão apresentar o espectáculo, recortem as formas gráficas contidas na transparência e as coloquem sobre o mapa da seguinte maneira: um círculo pode ser colocado em qualquer lugar do espaço e os 7 pontos e um segundo círculo podem cair ao acaso sobre qualquer lugar no mapa ou fora dele. Os intérpretes terão posteriormente de desenhar linhas desde o primeiro círculo até aos 7 pontos e o segundo círculo só será usado se pelo menos uma das linhas o intersectar ou lhe for tangente. O terceiro círculo não é usado, bem como os restantes 2 pontos. O resultado da sobreposição de pontos e círculo sobre o mapa indicará os locais onde a actividade performativa decorrerá. Os intérpretes podem ainda proporcionar a observação e audição das actividades produzidas fora do espaço (do mapa), recorrendo à abertura de portas e janelas. A [figura 13.7](#) mostra um exemplo da sobreposição dos pontos, círculo e linhas sobre um mapa da cozinha de William Fetterman. Neste exemplo, os pontos estão numerados, mas não existe nenhuma indicação na partitura que o exija, nem que a produção das actividades tenha de ocorrer por alguma ordem específica. No entanto, fica a ideia de que ocorrem em simultâneo, a julgar pelas suas interpretações.

*Variations IV* estreou a 17 de Julho de 1963, em Los Angeles, numa interpretação de John Cage e David Tudor. O espectáculo demorou 6 horas e está documentado numa edição gravada em 2 volumes pela Everest Records, que incluem vários excertos do espectáculo ao vivo. Cage e Tudor voltaram a interpretar *Variations IV*, mas agora com a peça a ser integrada em *Event #3* e *Field Dances*, ambos os espectáculos em colaboração com a Companhia de Dança de Merce Cunningham. No caso de *Field Dances*, a interpretação de *Variations IV* incluía ruídos produzidos ou reproduzidos fora do espaço performativo, alguns deles produzidos por Cage que entrava e saía constantemente do teatro, ao mesmo tempo que Tudor manipulava numa estação de controlo diferentes reproduções sonoras.

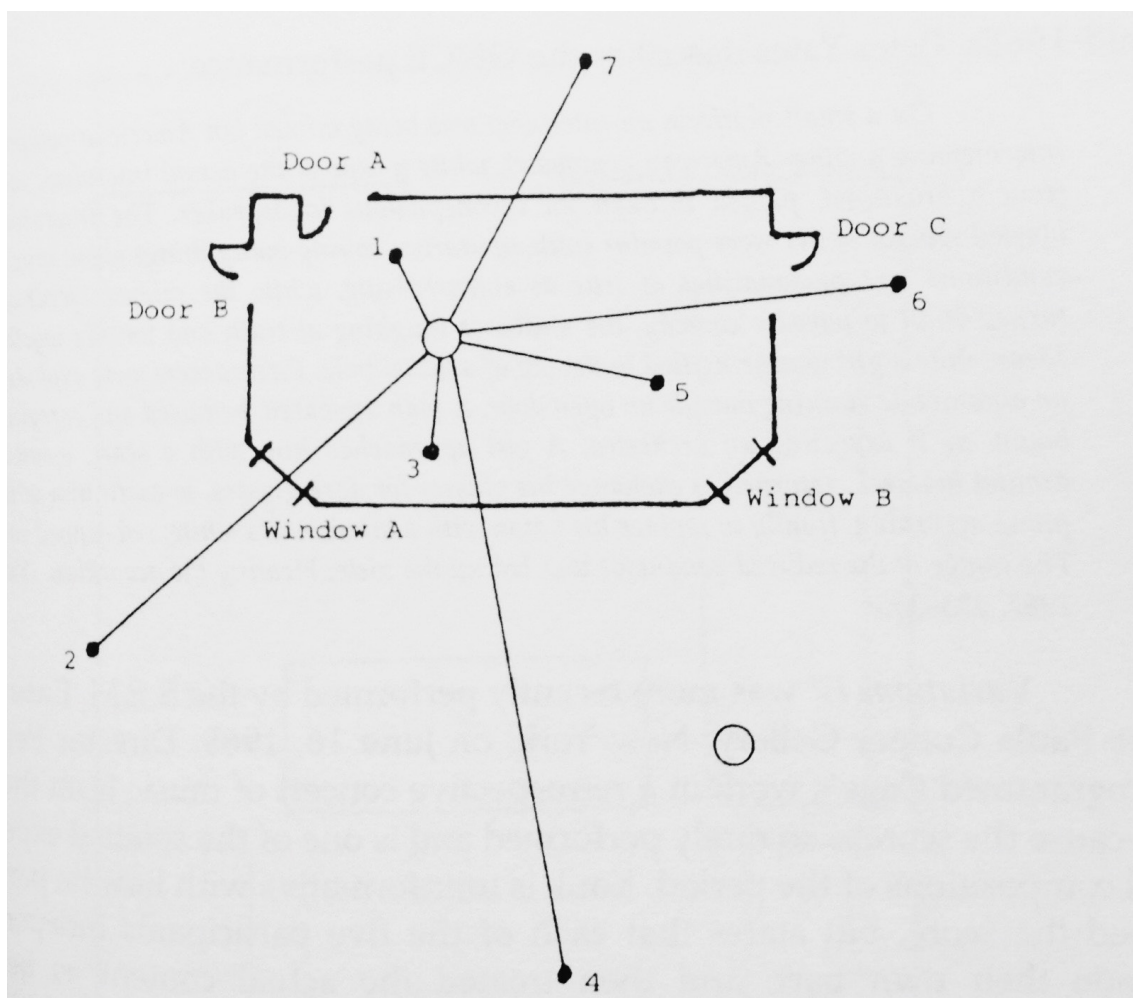


Fig. 13.7: Mapa da cozinha de William Fetterman como exemplo de sobreposição dos materiais da notação de *Variations IV*, 1963.

Dois anos depois da estreia de *Variations IV*, Cage apresenta pela primeira vez *Variations V* a 23 de Julho de 1965, no Lincoln Center, em Nova Iorque. O espectáculo, que também contou com a colaboração da Companhia de Dança de Cunningham, incluía ainda um filme de Stan VanderBeek e vídeos de Nam June Paik que eram projectados em ecrãs atrás dos bailarinos. O sistema de som foi desenhado para reforçar a interacção entre os vários elementos da produção. Para além do uso de gravadores, rádios e osciladores, os sons eram captados por microfones de contacto aplicados aos adereços usados pelos bailarinos, tais como mesas e cadeiras. Assim, as acções dos bailarinos (por exemplo, sentar numa das cadeiras)



eram como que traduzidas a partir da sua amplificação que introduzia um sinal sonoro à totalidade do sistema. Enquanto os músicos e técnicos estavam constantemente a misturar as fontes sonoras e a redistribuí-las pelas colunas no espaço performativo, estas fontes eram accionadas — ligadas ou desligadas, tal como se de um interruptor se tratasse — pelos vários dispositivos controlados pelos bailarinos. Doze antenas e várias células fotoeléctricas foram também montadas no espaço, fazendo com que a proximidade dos bailarinos às antenas e a incidência de luz nas células fotoeléctricas accionassem diversos eventos sonoros.

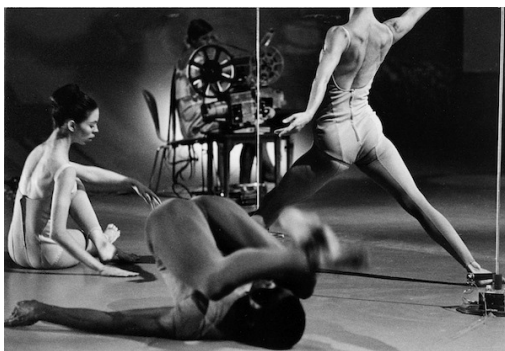


Fig. 13.8 (em cima): John Cage, *Variations V*, 1965. John Cage, David Tudor e Gordon Mumma. Fotografia: Herve Gloaguen, 1966. Fig. 13.9 (em baixo, à esquerda): John Cage, *Variations V*, 1965. Sandra Neels, Gus Solomons Jr e Carolyn Brown. Fotografia: Herve Gloaguen, 1966. Fig. 13.10 (em baixo, à direita): John Cage, *Variations V*, 1965. Albert Reid, Gus Solomons Jr e Sandra Neels. Fotografia: Oscar Bailey, 1968.

A essência ou a característica fundamental deste espectáculo é a interacção em tempo real de diferentes media, com o movimento a destacar-se como o principal meio de activação de todo o sistema. A complexidade tecnológica deste espectáculo, à qual se juntam diversas colaborações em diferentes disciplinas artísticas, terá impedido que Cage conseguisse elaborar uma partitura capaz de prescrever tal acontecimento performativo. *Variations V* não tem uma notação propriamente dita, mas ainda assim Cage escreveu algumas notas com o sub-título “Thirty-seven remarks re an audio-visual performance” já depois da estreia, onde se incluem 37 indicações ou descrições sobre o espectáculo. Na segunda descrição, por exemplo, pode ler-se: “audibility of sound-system dependent on movement of dancers, through interruption of light beams, proximity to antennas”. E noutras indicações um pouco mais vagas também se pode ler: “Performance without score and parts”, ou “accepted leakage, feedback, etc.”, ou ainda “non-focused” e “escape stagnation”. No fundo, estas notas configuram-se como um documento de *Variations V*, mas não como um partitura prescritiva para uma futura interpretação.

A peça *Variations VI* foi composta no ano seguinte, em Março de 1966, e prescreve um espectáculo com colunas de som e fontes sonoras distribuídas pelo espaço. A sua notação contém 4 folhas: uma com as instruções; uma segunda folha com uma linha vertical; e 2 transparências com diferentes formas gráficas (12 linhas rectas, 38 triângulos, 57 linhas perpendiculares e 114 semi-círculos). Os intérpretes teriam de recortar as diferentes figuras das transparências, de acordo com o material que tinham disponível, e deixá-las cair sobre a folha com a linha vertical. Os triângulos referem-se às colunas de som; os semi-círculos às fontes sonoras, tais como leitores de cassetes, rádios, televisão; as linhas perpendiculares aos componentes disponíveis, tais como amplificadores, pré-amplificadores ou filtros; e as linhas rectas ao número total de sistemas de som. A distribuição das várias figuras geométricas em relação à linha recta vertical da folha opaca sugere uma distribuição do som no espaço (Fig. 13.11). No fundo, a notação de *Variations VI* apenas prescreve um modo de criar arranjos de vários componentes de áudio que estejam disponíveis, ou seja, uma partitura enquanto ferramenta para criar um sistema sonoro.

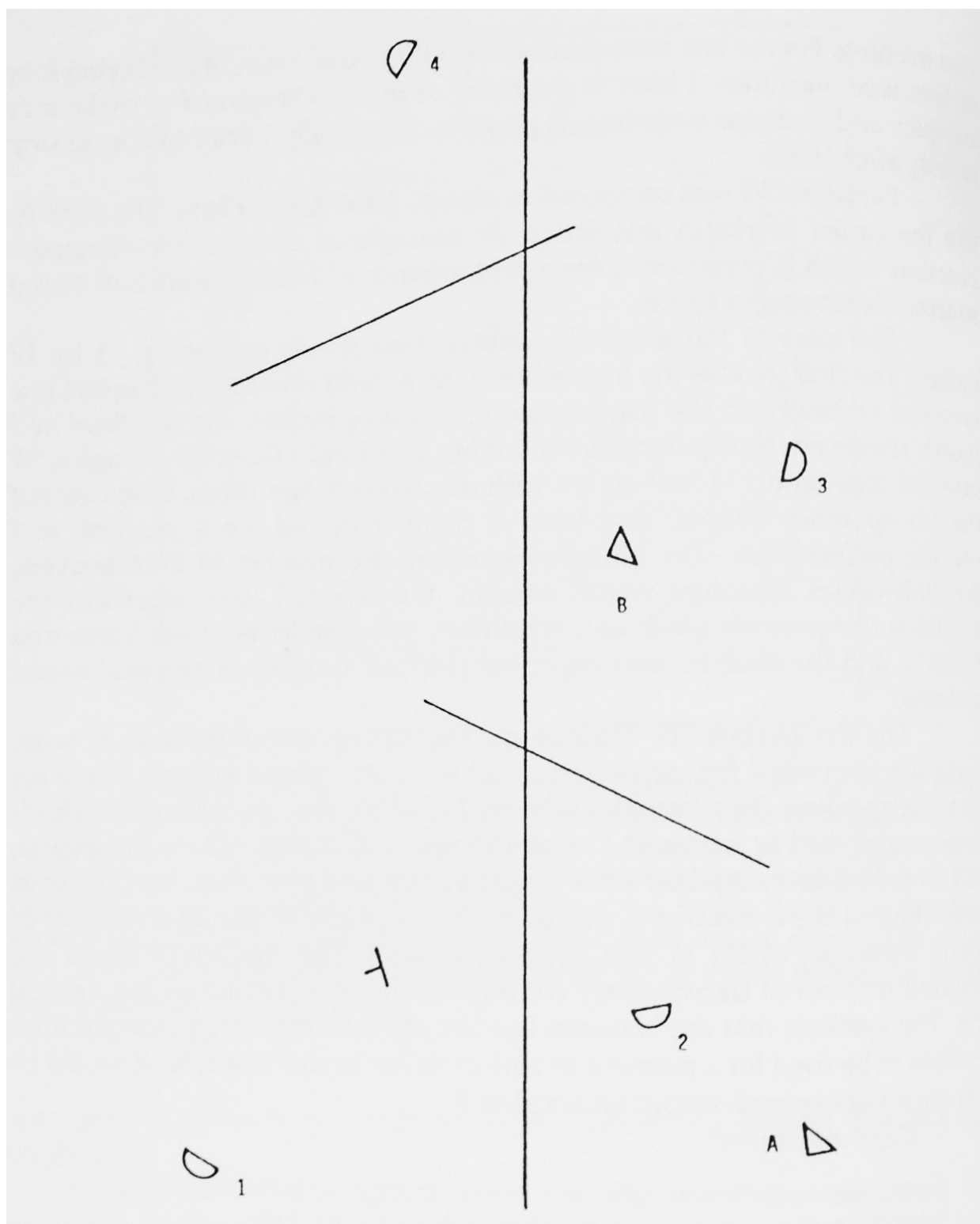


Fig. 13.11: John Cage, *Variations VI*, 1966. Exemplo da sobreposição dos materiais da notação.

A primeira apresentação de *Variations VI* ocorreu em Washington, a 27 de Abril de 1966, mas existe muito pouca informação sobre este espectáculo. *Variations VI* foi também interpretado no ano seguinte, em 1967, no YMCA em Nova Iorque, com o título *Dinner: Homage to E.A.T.*<sup>19</sup> (*Food for Thought*). Esta apresentação começou com Cunningham a dançar iluminado por uma luz estroboscópica. Depois a cortina subiu e surgiram em palco os 12 intérpretes sentados a jantar e a conversar. Tudo o que se encontrava na mesa estava a ser captado por microfones de contacto, incluindo talheres, pratos e copos. O engenheiro Fred Waldhauer, que estava sentado numa ponta da mesa, ia alternando os diferentes sons produzidos na mesa pelas várias colunas de som distribuídas pelo espaço, enquanto Nicolas Cernovitch produzia alguns efeitos de luz e o realizador Stan Vanderbeek projectava grandes planos do jantar nas paredes do auditório.

No mesmo ano em que compôs *Variations VI*, em 1966, Cage compôs também *Variations VII*, mas esta última sem notação. Um dos principais objectivos desta obra também passa pela distribuição espacial do som, mas, ao contrário de *Variations VI*, a captação sonora não se limitou ao espaço onde decorreu o espectáculo, tendo-se estendido também a locais exteriores e distantes do espaço performativo. A sua estreia aconteceu no encontro *9 Evenings: Theatre and Engineering*<sup>20</sup>, no 69th Regiment Armory, em Nova Iorque, em Outubro de 1966. A ideia de Cage passou por criar uma multiplicidade sonora de diferentes locais em Nova Iorque, entre eles, um restaurante, o aviário do jardim zoológico, o estúdio de dança de Merce Cunningham, o espaço de impressão do jornal *The New York Times*, uma estação de autocarros, ou ainda o aquário da tartaruga do compositor Terry Reilly. Os locais estavam equipados com microfones para que o som fosse captado, som

---

19 E.A.T. é a sigla de Experiments in Art and Technology fundada em 1966 com o intuito de promover a experimentação artística associada às tecnologias mais recentes da altura e à colaboração entre artistas e engenheiros.

20 O encontro *9 Evenings: Theatre and Engineering* juntou 30 engenheiros e cientistas da Bell Telephone Laboratories e 10 artistas (John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor e Robert Whitman) que prepararam 10 espectáculos, um por cada artista. O encontro foi organizado por Robert Rauschenberg e Billy Klüver e decorreu entre 13 e 23 de Outubro de 1966, no 69th Regiment Armory, em Nova Iorque, o mesmo espaço que tinha recebido em 1913 a famosa e controversa exposição de arte moderna, a primeira no Estados Unidos da América, que incluía obras de Pablo Picasso, Paul Gauguin, Marcel Duchamp, Paul Cézanne, Van Gogh ou Edward Hopper.



esse que se podia ouvir a partir de ligações telefónicas. Cage telefonava para os diferentes locais, deixando a linha em aberto para que os diversos ambientes sonoros pudessem ser ouvidos no espaço performativo (Fig. 13.12). Para além destes locais, as fontes sonoras incluíam ainda 6 microfones de contacto na plataforma do espaço performativo; 12 microfones de contacto em vários electrodomésticos (liquidificadora, torradeira, espremedor de sumos, ventoinha); 4 assistentes cujas actividades de coração, cérebro, pulmões e estômago eram detectadas e amplificadas; vários dispositivos que recebiam transmissões electromagnéticas tais como 20 rádios e 2 ecrãs de televisão; e 20 células fotoeléctricas que ajudavam a accionar diferentes eventos sonoros assim que intérpretes ou espectadores por lá passavam. Os intérpretes (David Tudor, David Behrman, Antony Gnasso, Lowell Cross e John Cage) manipulavam todo este equipamento, amplificando, misturando e distribuindo o resultado sonoro por 12 colunas à volta do espaço, enquanto as suas sombras estavam a ser projectadas num enorme ecrã branco (Figs. 13.13–13.15).



Fig. 13.12 (à esquerda): John Cage, *Variations VII*, 1966. Fotografia: Robert R. McElroy.  
Fig. 13.13 (em cima, à direita, plano aproximado): John Cage, *Variations VII*, 1966. Fotograma do documentário de *Variations VII* produzido por Billy Klüver. Fig. 13.14 (em baixo, plano alargado): John Cage, *Variations VII*, 1966. Fotografia: Robert R. McElroy.





Fig. 13.15: John Cage, *Variations VII*, 1966. Fotografia: Adelaide de Menil.

Toda a complexidade dos sistemas sonoros associados à série *Variations* levanta questões importantes sobre o modo como escutamos, sobre o modo como percebemos o som que nos chega aos ouvidos. Para Michel Chion, existem três modos diferentes de escuta: a escuta causal, a escuta semântica e a escuta reduzida. A causal consiste na audição de um som de modo a conseguir reunir informações sobre a sua causa ou fonte. Nalguns casos, reconhecemos uma causa precisa — um objecto particular, a voz de alguém — mas raramente reconhecemos uma fonte única. O exemplo que Chion utiliza é o som de uma caneta de feltro com a qual se escreve num papel. As fontes desse som, diz Chion, são a caneta, o papel e ainda os gestos da mão envolvidos na escrita e quem escreve. E se este som for gravado e depois reproduzido, as fontes sonoras também incluirão a cassete de áudio e as colunas de som (Chion 1994, 28). Esta audição causal pode ainda ser constantemente manipulada pela imagem ou acção que observamos. Normalmente o que vemos interfere com a nossa percepção das causas dos sons. No cinema, diz-nos Chion,

este aspecto é ainda mais evidente, uma vez que quase sempre não estamos a lidar com as causas reais dos sons, mas com as causas em que o realizador do filme quer que acreditemos. No caso dos espectáculos de Cage, este conflito levantado pela edição dos efeitos sonoros cinematográficos não se coloca tanto já que nenhum som é provocado ou reproduzido de modo a “enganar” o espectador relativamente à sua fonte. Nalguns casos, essa fonte até está presente no espaço performativo e o espectador pode, em princípio, ouvir o som e observar a sua causa. No entanto, esta é também uma situação difícil para o espectador de Cage não só porque algumas causas não estão de todo visíveis, mas sobretudo porque a densidade sonora é tanta devido à sua amplificação, mistura e reprodução em múltiplas camadas que se torna praticamente impossível decompor sons individualmente atribuindo-lhes as respectivas fontes. Parece que existe mesmo uma tentativa para imitar ambientes sonoros mais complexos, onde dificilmente conseguimos distinguir cada som individualmente ou perceber a sua causa, algo que nos acontece tantas vezes que acabamos por ignorar o fenómeno ruidoso e indiscernível, orientando apenas a nossa atenção para sons que facilmente identificamos. O mesmo é dizer que quase sempre procuramos uma “figura” sonora no meio de um “fundo” cacofónico. Mas Cage parece sempre tentar frustrar esta propensão do espectador, dando-lhe a ouvir aquilo que normalmente filtra.

A escuta semântica refere-se a um código ou a uma linguagem relacionada com a interpretação de uma mensagem. No caso dos espectáculos de Cage, esta escuta está inevitavelmente ligada à audição de palavras e à interpretação dos seus significados, uma escuta característica das suas *lecture performances*, ainda que gradualmente subvertida pela redução das palavras ao seu significante. Para além disso, esta escuta semântica pode também estar associada à escuta causal. Podemos escutar ao mesmo tempo o que Cage diz, como diz e identificarmos a sua voz.

A escuta reduzida de Chion já tinha sido apelidada como tal por Pierre Schaeffer no seu famoso texto *Traité des Objets Musicaux* e consiste numa escuta que se foca exclusivamente nas características do som em si mesmo, independentemente da sua causa ou significado. O ambiente sonoro dos espectáculos de Cage, onde a série *Variations* se destaca consideravelmente, cai nesta categoria de escuta

reduzida. Não só porque é precisamente esse o objectivo do seu autor — ouvir os sons por si sós — mas também porque na grande maioria das vezes o espectador não consegue atribuir-lhe nem causa nem significado. O espectador apenas percebe o som e algumas das suas características intrínsecas sem, no entanto, conseguir, ainda que se esforce para tal, enquadrá-lo conceptualmente. Há, no fundo, uma espécie de relação entre o modo de escuta reduzida e a indeterminação, no sentido em que é possível perceber o som, conhecê-lo intrinsecamente, mas sem que se possa determinar a sua causa, nem sequer compreender algum significado que lhe esteja associado. Como Cage insistentemente repete: “[L]et sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments” (Cage 1961, 10). Ao contrário dos compositores estruturalistas que se preocupavam mais com os diferentes parâmetros da acústica e da matemática, colocando a estrutura musical à frente da audição, Cage coloca a percepção como fundamento da sua obra indeterminada. Propondo sobretudo a escuta de sons concretos, embora por vezes misturados com sons musicais, Cage exclui a possibilidade de uma percepção do som a partir de uma estrutura determinada que coloca apenas em evidência as diferentes relações sonoras provocadas por tal estrutura. O que faz, ao invés, é disponibilizar o que as características intrínsecas dos sons não organizados podem potenciar na percepção sonora do espectador. Afinal, é esta falta de organização e a mistura de sons concretos (não-periódicos) com sons musicais (periódicos) que tão bem caracterizam o ambiente sonoro indeterminado que tantas vezes nos rodeia, desde a sala onde nos encontramos até aos espaços contíguos à mesma, interiores ou exteriores, ultrapassando barreiras arquitectónicas.

Toda a série *Variations* parece desenvolver-se em torno da relação entre o espaço performativo e o ambiente sonoro, entre a criação de um sistema sonoro complexo e a sua possível activação a partir de diversos dispositivos electrónicos. Estas relações começam a desenhar-se, em primeiro lugar, nos aglomerados de círculos de *Variations III*, um sistema notacional que promove o encontro de múltiplas acções no espaço performativo. Este campo de actividade é posteriormente mapeado em *Variations IV*, o sistema sonoro complexo que o pode reproduzir em *Variations VI* e os meios tecnológicos que permitem interagir com os mesmos em

*Variations V* e em *Variations VII*. Para além disso, o próprio termo *variations* que nomeia toda a série tem a sua importância para esta implementação de um campo sonoro complexo, uma vez que aponta para as *diferenças* existentes na *repetição* dos fenómenos. Tal como nos explica Deleuze, as variações exprimem mecanismos diferenciais que são da essência e da génese do que se repete (Deleuze 2000, 65), onde cada variação se manifesta não numa generalidade, que é da ordem das leis, mas numa repetição que é uma diferença sem conceito (Deleuze 2000, 74).

O uso da tecnologia electrónica e a sua implementação nestes espectáculos e em futuros *musicircuses* está estreitamente relacionado com a leitura de Cage da obra de Marshall McLuhan, sobretudo o artigo “The Aгенbite of Outwit” que tantas vezes cita. Cage adoptou a ideia de McLuhan de que a tecnologia é uma extensão do nosso corpo. A roda já era uma extensão dos nossos pés e agora os meios electrónicos uma extensão dos nossos sentidos e do nosso sistema nervoso central. Para McLuhan, os desenvolvimentos dos meios electrónicos, sobretudo a rádio e a televisão, em contraponto com os meios mecânicos, como a tecnologia da impressão, ajudaram a perceber em certa medida as mudanças na sociedade ao longo do século XX. A impressão estava relacionada, por um lado, com a linearidade, com a percepção de um acontecimento de cada vez, e a electrónica, por outro lado, com o espaço no seu todo, com a imersão aural e visual, com a simultaneidade e a multiplicidade. Em “The Aгенbite of Outwit”, McLuhan compara o mito de Narciso aos meios electrónicos. Tal como Narciso se apaixonou pela projecção e extensão de si mesmo, também o homem se apaixonou pelo artifício electrónico que mais não é do que uma extensão do seu próprio corpo (McLuhan 1980, 121). Quando vemos televisão, diz-nos McLuhan, esquecemo-nos que o que estamos a fazer implica que parte de nós está presa a esse dispositivo, só que esse dispositivo enquanto sistema aberto e enquanto extensão do nosso sistema nervoso lida precisamente com a nossa percepção, com uma esfera de relações simultâneas criadas pela visão e audição (McLuhan 1980, 123).

Foi a partir destas ideias de McLuhan que Cage encontrou um paralelo com a sua obra indeterminada. Em “McLuhan’s Influence”, ensaio que escreveu a este propósito em 1967, Cage estabelece uma relação entre a perspectiva de McLuhan e as suas ideias:

Art and now music in this century serve to open people's eyes and ears to the enjoyment of their daily environment. We are now, McLuhan tells us, no longer separate from this environment. New art and music do not communicate an individual's conceptions in ordered structures, but they implement processes which are, as are our daily lives, opportunities for *perception* (observation and listening). McLuhan emphasizes this shift from life done for us to life that we do for ourselves. (Cage in Kostelanetz 1970, 170, ênfase minha)

No fundo, Cage percebeu que ao querer lidar de modo mais directo com os sentidos estava também a lidar com a extensão dos mesmos, ao mesmo tempo que tomava consciência da importância das novas tecnologias electrónicas na alteração constante da nossa percepção e conhecimento. Ao compreender as alterações da percepção provocadas pelas novas tecnologias, Cage alargou o espectro dos seus espectáculos ao sistema tecnológico que os acomoda. Na verdade, é o sistema — o arranjo dos componentes e a sua distribuição no espaço — que constitui a identidade da série *Variations*. Cage já não via necessidade de especificar, ainda que a partir de notações indeterminadas, planos de acção para os intérpretes, nem mesmo modos de criar tais planos, porque qualquer série de acções era aceitável. O que se prescrevia na notação, a existir, já não passava pela atribuição de tarefas ou acções aos intérpretes, mas pelo sistema que iria acomodar as diversas actividades que se executavam. Todas as peças que integram a série *Variations*, à excepção da última, seguem este modelo. Cage prescreve a montagem de componentes de um sistema e fornece algumas indicações gerais de como interagir com o sistema, mas nunca oferecendo uma notação que prescreva acções a serem seguidas pelos intérpretes. Se se fizer uma comparação com as peças de Cage para piano preparado, percebe-se que as peças indeterminadas que constituem a série *Variations* são como composições para *palco preparado*, ou melhor, para *espaço performativo preparado*, partindo ou não de uma notação indeterminada. Em vez de transformar o piano com a colocação de vários objectos nas suas cordas, alterando assim o seu timbre e frequência, Cage transforma agora o espaço a partir de um sistema tecnológico complexo que altera o modo como o espectador vê e ouve o espectáculo.

O último espectáculo desta série é *Variations VIII*, tendo estreado em 1967 na Skowhagen School for Painting and Sculpture, com interpretação de John Cage



e Keith McGary, mas a sua notação só foi escrita em 1978 com dedicatória a Heinz-Klaus Metzger. A partitura, muito peculiar e com uma só página, inclui a história da construção da peça como um convite para um lugar distante sem música e sem gravações. É devido às condições circunstanciais da sua estreia que a notação de *Variations VIII* surge nesta forma. Em 1978, Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn convidaram Cage a assistir à abertura de uma exposição e a alguns concertos do ensemble Musica Negativa a si dedicados. A notação criada *a posteriori* mostra como este convite ajudou Cage a produzir *Variations VIII*. Cage tinha sido convidado simplesmente para estar presente como convidado especial, não tendo sido convidado para apresentar qualquer palestra ou espectáculo. Mas assim que chegou à Alemanha, descobriu que tinha sido anunciado um espectáculo da sua autoria e para o qual tinha sido alugada uma sala e algum material de gravação de som. Cage decidiu então experimentar algo com o material existente, tentando descobrir os sons na sala através de vários movimentos de microfone entre os objectos que estavam na sala e as colunas de som. Quando Keith McGary aparece, ambos começam uma espécie de busca sonora por toda a sala, uma experiência espontânea de exploração do espaço e dos sons por si proporcionados.

A página da notação de *Variations VIII* contém apenas pequenos textos dispersos, mas interligados por algumas setas. A [figura 13.16](#) corresponde à reprodução a preto e branco dessa notação, mas Cage usou três cores diferentes: azul para as frases, preto e vermelho para algumas palavras soltas, e as três cores para os rectângulos que enquadram os textos e as setas que os ligam. Devido ao esquema de cores e setas, os termos “performance”, “preparation” e “history” estão interligados. No fundo, as setas relacionam os blocos de texto sobre a história da estreia com os blocos sobre uma possível interpretação futura. No primeiro texto não enquadrado por nenhum rectângulo e no bloco de texto mais central pode ler-se:

Performance: open doors and windows that open so that sounds from outside and other rooms (other floors) come in. continued: What am I to do? Nothing. No concert? No lecture? Nothing. (performance) Preparation: explore the building including the basement for machines movable or not. Play them in and turn them off whether they work or not.  
(Cage 1978a)

E no bloco inferior direito Cage comenta a sua interpretação em conjunto com Keith McGary:

I'd brought no music, no recordings. Spent sleepless night. In the morning found sound with the microphones of the recorders by moving them in the air in relation to the loudspeakers (that also came with them). (Feedback) Moving across the air, the floor, the wall. Scanning (silent performance). Keith McGary arrived unexpectedly and offered to perform with me. Sound board of piano was effective. That evening we performed for one hour and a half without stopping.

(Cage 1978a)

A exploração do espaço em *Variations VIII* é, em certa medida, análoga à peça 4'33", no sentido em que dá a conhecer ao público os sons não-intencionais daquele espaço e do seu exterior, tornando-os perceptíveis. No entanto, o espectador não tem agora à sua frente um intérprete em silêncio, sem executar qualquer acção, mas um ou mais intérpretes que vão ao encontro dos sons de modo a captá-los por meio de microfones. As insistentes negações da partitura ("no music, no recordings"; "No concert? No lecture? Nothing.") acabam por indicar que a atenção se deve voltar para aspectos que normalmente não fazem parte dos espectáculos. Ao negar o que não está disponível, Cage está a chamar a atenção para o que surge perante essa inexistência, ou seja, sublinha o que não existe para permitir que outras coisas existam. Ao mesmo tempo, acaba também por vincar o carácter circunstancial da peça, bem como a ausência de qualquer tipo de preparação para a sua interpretação. Cada realização deve, no fundo, libertar-se de quaisquer mecanismos convencionais de arranjo ou coordenação prévia do que irá acontecer. O intérprete não deve preparar nada, apenas explorar todas as potencialidades sonoras do espaço em que se encontra, bem como do espaço exterior, abrindo portas e janelas, e dos outros espaços que lhe são contíguos. Na verdade, este intérprete torna-se o primeiro espectador do seu próprio espectáculo, uma vez que o vai descobrindo e revelando ao mesmo tempo que todos os outros espectadores. Como se o intérprete acumulasse funções: a de dar a ouvir e a de descobrir esses sons, percepcionando-os, tal como os outros espectadores que apenas têm esta última função.



A Origem do Mus

## *Il Treno*

Graças à ideia do maestro e musicólogo Tito Gotti, Cage projectou em 1978 um *musicircus* que tinha como base a sonorização de um comboio em andamento, a que se juntava uma multiplicidade de acontecimentos performativos dentro e fora das suas carruagens, durante e após as suas 3 viagens (26 de Junho: Bologna — Parreta Terme — Bologna; 27 de Junho: Bologna — Ravenna — Bologna; 28 de Junho: Ravenna — Rimini — Ravenna). *Il Treno di John Cage: alla ricerca del silenzio perduto* [O comboio de John Cage: em busca do silêncio perdido] foi o título escolhido para o evento, tal como ilustra o folheto que indica as diferentes viagens e horários (Fig. 13.17), e onde ainda se acrescenta um subtítulo bem descritivo: “3 escursioni per treno preparato, variazioni su un tema di Tito Gotti, di John Cage con l’assistenza de Juan Hidalgo e Walter Marchetti” [3 excursões para comboio preparado, variações sobre um tema de Tito Gotti e John Cage com a assistência de Juan Hidalgo e Walter Marchetti].

O comboio estava equipado com 16 microfones colocados dentro e fora das carruagens para captar os sons do que acontecia dentro das carruagens e os sons do comboio sobre os carris. Esses sons eram depois misturados por Cage, Juan Hidalgo e Walter Marchetti que os redistribuíam por diferentes colunas dentro das carruagens. Cada carruagem estava ainda equipada com câmaras de vídeo e ecrãs de modo a que todos (público e intérpretes) pudessem assistir aos acontecimentos performativos que decorriam noutras carruagens. Tinham sido também colocadas colunas no tecto das carruagens, no exterior, prontas a reproduzir nas estações onde o comboio parava o que tinha sido captado e misturado durante o percurso até aquela estação. Para além dos sons gravados dentro e ao redor do comboio, foram ainda produzidas várias cassetes com sons pré-gravados relacionados com a paisagem sonora de cada estação. Essas cassetes incluíam sons da estação onde o comboio parava (mercados, bares, fábricas, escolas e quintas da região), uma espécie de retrato sonoro de cada local.

# Rete ferroviaria del Compartimento di Bologna

con la collaborazione di:  
ASSESSORATO TURISMO REGIONE EMILIA-ROMAGNA  
ASSESSORATO TURISMO COMUNE DI BOLOGNA  
COMPARTIMENTO FERROVIE DI BOLOGNA  
COMITATO CITTA' D'ARTE

COMPONIBILE N. 3

## Il Treno di John Cage

Alla ricerca del silenzio perduto

3 escursioni per treno preparato, variazioni su un tema di Tito Gotti, di John Cage  
con l'assistenza di Juan Hidalgo e Walter Marchetti

Lunedì 26 Giugno BOLOGNA - PORRETTA T. - BOLOGNA					Martedì 27 Giugno BOLOGNA - RAVENNA - BOLOGNA					Mercoledì 28 Giugno RAVENNA - RIMINI - RAVENNA				
	a.	p.	p.	a.		a.	p.	p.	a.		a.	p.	p.	a.
Bologna-P.le Ovest		19,55		23,40	Bologna-P.le Est		20,20		0,50	Ravenna	19,05	20,30	23,30	23,25
Riola	21,05	21,35	22,34	22,31	Lugo	21,10	21,40	23,57	23,54	Bellaria	21,10	21,30	22,44	20,43
Porretta T.	21,46		22,20		Ravenna	22,20		23,35		Rimini	21,52		22,20	

Sul treno:

Regia dei suoni di John Cage.

210 nastri magnetici di Juan Hidalgo e Walter Marchetti, elaborati presso la Harpo's Bazaar, con l'assistenza tecnica di Oderso Rubini.

Interventi strumentali, vocali, gestuali e visivi di Gianfranco Baruchello, Carlo Capelli, Massimo Coen, Esther Ferrer, Gian Felice Fugazza, Luigi Lanzillotta, Marcello Panni, Cristiano Rossi, Marco Scano, Demetrio Stratos, Enrico Visani, Augusto Vismara, Giorgio Zagnoni.

Soste con happening alle stazioni di: RIOLA, PORRETTA, LUGO, RAVENNA, BELLARIA, RIMINI.

Fig. 13.17: John Cage, *Il Treno di John Cage*, 1978, horário das 3 viagens.

Esther Ferrer, artista do grupo Zaj, do qual também faziam parte Juan Hidalgo e Walter Marchetti, foi uma das protagonistas dentro de uma das carruagens. A sua intervenção passou por preencher uma das carruagens com vários fios esticados em diferentes direcções e presos a diferentes pontos, acabando por criar uma teia que envolvia o espaço e os espectadores (Fig. 13.18). Os espectadores chegavam mesmo a confundir-se com os intérpretes, ocupando e percorrendo os mesmos espaços, tanto dentro das carruagens como nas estações onde o comboio parava.





Fig. 13.18: John Cage, *Il Treno di John Cage*, 1978. Intervenção de Esther Ferrer, artista do grupo Zaj, numa das carruagens.

Em cada uma das três viagens, o comboio parava em duas estações diferentes onde permanecia cerca de 20 minutos. Aí, na estação, decorriam outros acontecimentos performativos apresentados por diferentes grupos (músicos, bailarinos, artistas plásticos e até cozinheiros) que actuavam no meio do público (Figs. 13.19–13.25). Numa entrevista de antevisão deste *musicircus* em viagem, Cage explicava o que para ele seria o papel do público:

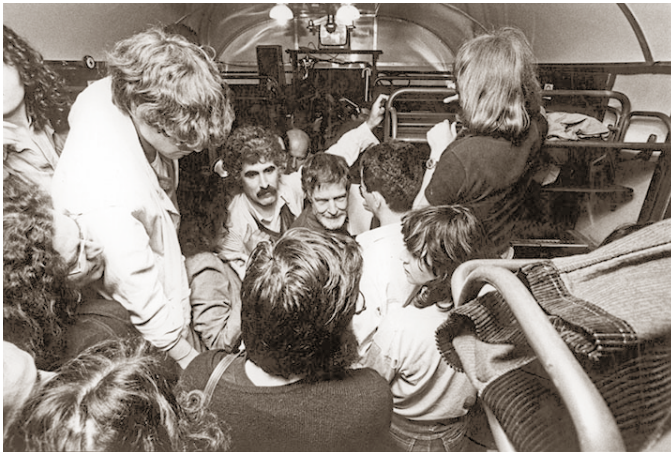
Everyone will confront with an unfinished, complex artistic work; it's like dealing with nature, that is often complex. It will be like walking in a forest: there are many things to watch and if you ask yourself what the role of who is walking in the forest is, you immediately realize that everyone can play a different role and have his own experience. In my case, each one will be able to choose and change his role simply moving throughout the train.

(Cage 1978b)

Se as peças da série *Variations* são como composições para espaço performativo preparado, *Il Treno* revela-se como um espectáculo para *espaços preparados em movimento*. Cage convoca o espectador para se mover dentro do seu espaço preparado, desde o espaço mais restrito da carruagem (*Il Treno*) ou ao de uma sala de espectáculos (*Variations III*) e ao seu exterior (*Variations IV*) até a espaços bem mais alargados como a cidade de Nova Iorque (*Variations VII*) ou a várias cidades italianas por onde o espectador viaja (*Il Treno*).

Todas as peças que podem ser circunscritas dentro do género *musicircus* lidam com o espaço que o espectador ocupa, percorre e descobre, como quem anda numa floresta. O espectador fica submerso num oceano de sons e imagens. O que vê e ouve não é algo que flui ao seu encontro ou que passa por si como um rio. Ele está no interior de um ambiente visual e sonoro que inunda o espaço e o afoga numa experiência imersiva única.





Figs. 13.19 – 13.25: John Cage, *Il Treno di John Cage*, 1978. Fotografias de Corinto Marianelli, Silvia Lelli e Roberto Masotti.

O *musicircus*, enquanto género performativo que se caracteriza pela colagem de múltiplos acontecimentos independentes, acaba por permitir que cada espectador possa livremente decidir onde quer estar e para onde quer dirigir a sua atenção. Era este, afinal, um dos objectivos de Cage, tal como comenta em “Diary: Audience 1966”:

*An audience can sit quietly or make noises. People can whisper, talk, and even shout. An audience can sit still or it can get up and move around. People are people, not plants. “Do you love the audience?” Certainly we do. We show it by getting out of their way.*

(Cage 1967, 51)

O *musicircus*, apelando à liberdade de intérpretes e espectadores, colocava o papel de Cage enquanto autor ainda mais distante do resultado final do espectáculo produzido. A liberdade atribuída ao espectador para se mover pelo espaço com bem entender e sem indicações, explícitas ou implícitas, de como deve ouvir ou observar, reforça a importância da percepção como a actividade primordial da experiência performativa. Cage espera ainda do espectador que este possa recordar ou relacionar outras experiências, não necessariamente de natureza estética. A experiência do *musicircus* é, afinal, algo que tende a fundir a experiência quotidiana com a natureza estética, numa simbiose perceptiva onde o espectador não consegue ter consciência plena de como e onde termina o “palco” e começa o mundo.





## 14. A Forma Indeterminada e o Espectador

*Anyone who experiences a work of art is as guilty as the artist. It is not a question of sharing the guilt. Each one of us gets all of it.*  
John Cage

Para além das composições já analisadas e que se enquadram nos três géneros teatrais já caracterizados (*walk*, *lecture performance* e *musicircus*), Cage compôs ainda outras peças que, embora não se consigam enquadrar nestas categorias, cabem ainda na sua definição de teatro: *Europerras* e *Reunion*. O espectáculo *Reunion* desenvolve-se em torno de um jogo de xadrez que activa quatro peças de quatro autores diferentes que nele colaboram. Já as *Europerras*, como o nome deixa adivinhar, formam um grupo de cinco óperas, embora uma espécie de desafio ao género, tal como o *happening* e todas as suas variantes tinham sido um desafio à forma teatral tradicional. Ainda que *Reunion* e *Europerras* não se encaixem completamente nos três géneros já discutidos, ambas continuam a desenvolver a forma indeterminada de Cage, a última das quais agora estendida ao género teatral que assenta na combinação entre drama e música.

## *Europeras*

Nos últimos anos de vida, entre 1985 e 1991, Cage compõe cinco óperas a que deu o título de *Europeras*, juntando assim as palavras *Europe* e *opera*, um modo de sublinhar, por um lado, a origem do género e, por outro, a apropriação de excertos de óperas europeias para a sua construção. As quatro primeiras óperas foram compostas para serem interpretadas aos pares, ou seja, a primeira juntamente com a segunda, e a terceira juntamente com a quarta, cabendo à quinta e última uma interpretação independente.

As primeiras *Europeras* que Cage compôs, *Europeras 1 & 2*, foram encomendadas por Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn para a Ópera de Frankfurt, tendo a sua composição demorado 2 anos a ser concluída, entre 1985 e 1987, com a colaboração de Laura Kuhn e do compositor Andrew Culver. As obras tiveram a sua estreia a 12 de Dezembro de 1987, em Frankfurt, e foram novamente apresentadas em Nova Iorque, também pela Ópera de Frankfurt, em Julho de 1988. As partes instrumentais são para orquestra de câmara (cordas, sopros e percussão) e foram compostas de forma totalmente independente a partir de operações de acaso e pela apropriação de fragmentos de diferentes óperas europeias, desde Gluck até Puccini. Cada parte musical tem uma duração determinada, explícita pela colocação dos tempos inicial e final na sua notação. Não existe maestro e os intérpretes — cantores-actores, músicos e assistentes — seguem o tempo a partir de um relógio reproduzido em televisões colocadas no fosso de orquestra, atrás e ao lado do palco. Uma cassette com a colagem de 101 fragmentos de gravações de óperas, intitulada *Truckera*, complementa a percussão ao vivo e é reproduzida de 15 em 15 minutos com uma distribuição sonora que se “move” da coluna à direita do palco até à coluna à esquerda, como um agregado sonoro que se vai deslocando de um lado ao outro do palco.

A notação de *Europeras 1 & 2* inclui uma introdução escrita por Cage antes da estreia; uma lista com as várias entradas dos cantores-actores; o mapa do auditório da Ópera de Frankfurt; uma lista com deixas; as acções dos cantores-actores e assistentes; uma lista de adereços e o seu uso; e ainda 12 sinopses alternativas

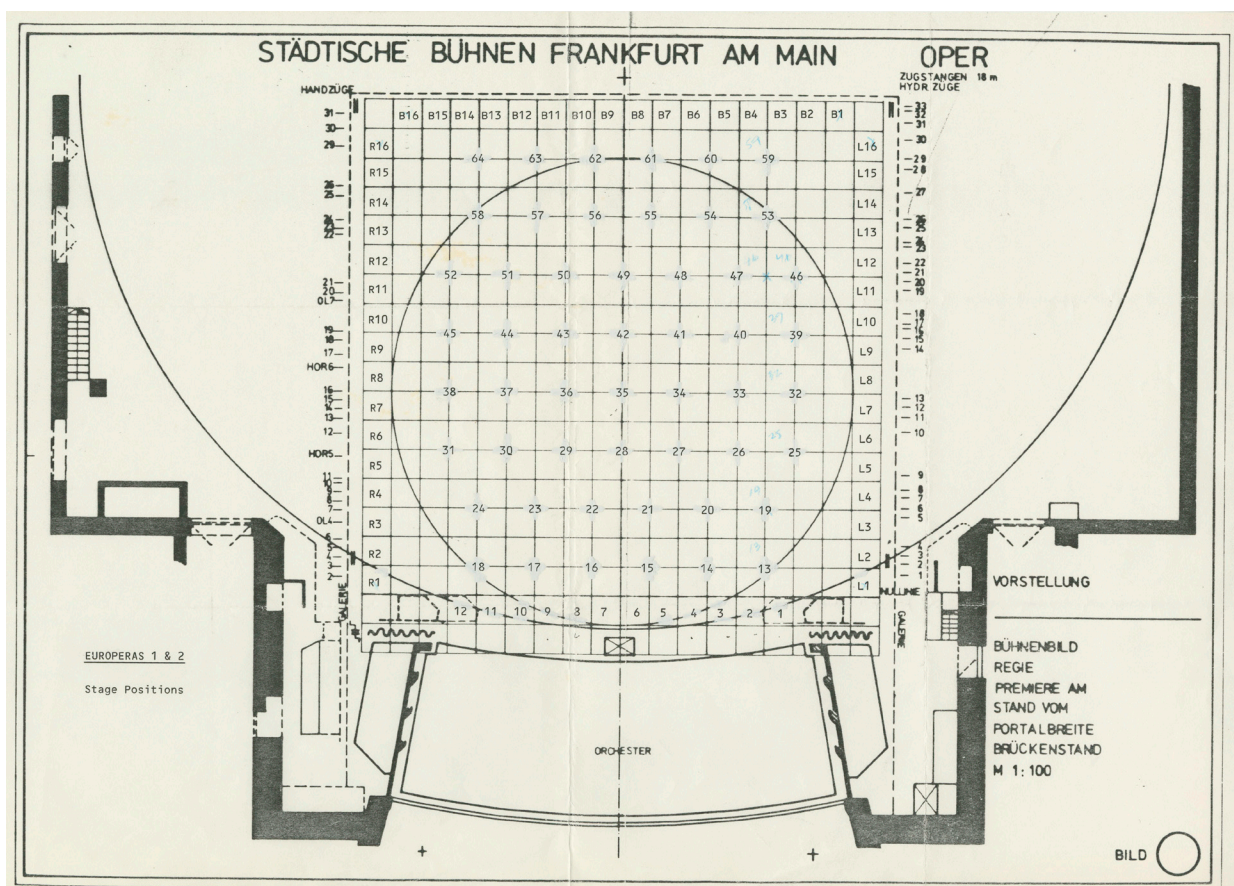


Fig. 14.1: Mapa do palco da Ópera de Frankfurt para a realização de *Europas 1 & 2*, 1985-87, de John Cage.

para as duas peças. No mapa do palco (Fig. 14.1) está desenhada uma grelha com 64 quadrados numerados de 1 a 64, tal como a tabela do *I Ching*. Na apresentação em Nova Iorque, esta grelha e os respectivos números foram pintados no chão do palco, uma vez que os movimentos dos cantores-actores e dos assistentes tinham de ser coreografados de acordo com este mapa espacial. Cage começou por determinar as diferentes actividades de cantores e assistentes usando um dicionário para encontrar nomes e verbos que indicassem a acção que iria ser executada, um pouco à semelhança do procedimento de *Theatre Piece*. Depois de determinada a lista de actividades, as operações de acaso, executadas a partir de um programa de computador desenhado por Andrew Culver, eram ainda aplicadas às durações de música e acções de cantores e assistentes, às suas movimentações e posições em palco, às luzes, aos figurinos e aos adereços.

Em *Europera 1* participam 6 cantoras, 4 cantores e 12 assistentes; e em *Europera 2* participam 3 cantoras, 6 cantores e também 12 assistentes. A [figura 14.2](#) apresenta a primeira página da notação já determinada, na qual se podem ver as durações e as diferentes actividades dos intérpretes. A indicação “Num” corresponde ao número do cantor. “Ptime” e “Dur” correspondem respectivamente ao tempo de início e duração da interpretação. A abreviatura “Who” aponta para um cantor (“S”), ou para um assistente (“A”), ou para dois assistentes (“AA”). Nas duas colunas seguintes, “From” e “To” correspondem às posições inicial e final de cada intérprete de acordo com a duração da interpretação. As duas colunas “A1:A2” estão relacionadas com o número de cada um dos 12 assistentes. A designação “Pos” indica a posição dos assistentes relativamente ao cantor ou cantora, em que “R” se refere à direita, “L” à esquerda, “B” atrás e “F” à frente. A coluna “Sings” apenas diz respeito ao cantor e ao título abreviado da ópera a que corresponde a ária que vai interpretar. E no caso de tal não se aplicar, surgirá a designação “NA” nessa coluna, ou “no”, para indicar ao cantor que não canta durante esse intervalo de tempo. Finalmente, a última coluna com a designação “Description” corresponde a uma breve descrição da acção a ser interpretada por cantores e assistentes.

A descrição mais detalhada das diferentes acções está numa outra parte da notação que também contém os adereços e as indicações para as luzes. Esta parte da notação está dividida em 3 colunas: a primeira corresponde aos adereços e indicações de luz; a segunda às acções, com uma descrição mais detalhada; e a terceira a uma eventual imagem ou ilustração que, no entanto, não foi publicada. Para o início da *Europera 1*, por exemplo, os dois primeiros cantores seguiam as indicações apresentadas na [figura 14.3](#).

A notação publicada contempla ainda uma lista de deixas para a movimentação de vários placards, ao todo 36 em cada *Europera*, com imagens impressas a preto, escolhidas por Ursula Markow, e posteriormente reenquadradas por Cage a partir de operações de acaso (Fig. 14.4). Muitas das imagens incluíam serpentes, pássaros, compositores e cantores de ópera famosos. O plano completo do desenho de luzes contempla 3 726 deixas determinadas de modo totalmente independente de todos os acontecimentos em palco. E os figurinos, que também não estão descritos na notação publicada, foram determinados ao acaso a partir de uma enciclopédia de moda do século XIX.



ACTION										
Europa 1										Page 1
ARIA										
Num	Ptime	Dur.	Who	From	To	A1:A2	Pos	Sings?	Description	
1:2										
106.1										
1	0:00:00	3:36	S	13	13	-	-	-	no	S on chair1 and mynah bird in igloo
151.1										
2	0:01:57	0:10	SAA	R5	38	1	2	R	L	no
3	0:02:07	0:20	SAA	38	29	1	2	R	L	Seraglio
S held up by AA; face turns violet										
106.1										
4	0:02:10	0:02	A	L2	64	-	4	-	-	NA
5	0:02:12	0:23	A	64	7	-	4	-	-	NA
en route										
151.1										
6	0:02:27	0:20	SAA	29	27	1	2	R	L	Seraglio
S held up by AA; profile violet										
106.1										
7	0:02:35	0:43	A	7	60	-	4	-	-	NA
en route										
151.1										
8	0:02:47	0:40	SAA	27	39	1	2	R	L	Seraglio
S held up by AA; violet fades out										
106.1										
9	0:03:18	0:08	A	B5	13	3	-	R	-	NA
10	0:03:18	0:08	A	60	13	-	4	-	L	NA
11	0:03:26	0:05	AA	13	13	3	4	R	L	NA
en route										
unzip igloo sides										
151.1										
12	0:03:27	0:55	SAA	39	B5	1	2	R	L	Seraglio
S held up by AA										
106.1										
13	0:03:31	0:05	AA	13	13	3	4	B	F	NA
14	0:03:36	0:24	A	13	5	3	-	-	-	NA
15	0:03:36	0:32	A	13	59	-	4	-	-	NA
16	0:03:36	4:00	S	13	13	-	-	-	-	Ballo
17	0:04:00	0:47	A	5	21	3	-	-	-	NA
unzip igloo front and back										
dance										
dance										
S sitting; bird flies										
dance										
104.1										
18	0:04:02	1:54	SA	R5	31	5	-	L	-	Carmen
A carries on screen upstage of S										
106.1										
19	0:04:08	2:09	A	59	12	-	4	-	-	NA
20	0:04:47	0:33	A	21	6	3	-	-	-	NA
21	0:05:20	1:21	A	6	57	3	-	-	-	NA
dance										
dance										
dance										
104.1										
22	0:05:56	0:19	SA	31	28	5	-	L	-	Carmen
A carries screen upstage of S										

Fig. 14.2: John Cage, *Europas 1 & 2*, 1985-87, primeira página da partitura.



A última parte da notação contém 12 sinopses compostas a partir de operações de acaso e da apropriação de sinopses de óperas europeias históricas. Em Frankfurt, na estreia, existiam 12 programas diferentes, cada um com a sua sinopse. E em Nova Iorque, as 12 sinopses foram todas publicadas num só programa. Numa dessas sinopses podia ler-se:

She gains admittance to the palace. He accepts a commission to outwit the two lovers. However, she kills him at her feet and assists the lawyer who cannot resist her invitation to the palace. He tries prayers. He displays a white dove and wins the hand of the princess.

(Cage 1987)

Nenhuma das sinopses tinha qualquer relação com as actividades encenadas ou com as árias interpretadas, nem qualquer tipo de linha narrativa era seguida. Considerando todas as componentes do espectáculo, *Européras 1 & 2* acabam por transportar para o género operático muitas das ideias teatrais de Cage, sobretudo no que respeita à independência das suas partes constituintes, bem como à forma indeterminada que resulta da falta de relação entre os seus elementos e à total ausência de narrativa que tão bem caracterizam a sua poética.

Description	Action	Fig
106.1 zippered igloo, chair 1 and mynah bird	igloo onstage from 0:00 with mynah bird and S sitting in chair 1 inside. . AA unzipper bag, S sings, bird flies, AA dance. . AA rezipper bag, igloo pulled off by stage- hands with S inside, AA dance and exit	1
151.1 light: follow spot	arms held aloft by AA, moves as in old age; face turns violet	

Fig. 14.3: John Cage, *Européras 1 & 2*, 1985-87, excerto da partitura.

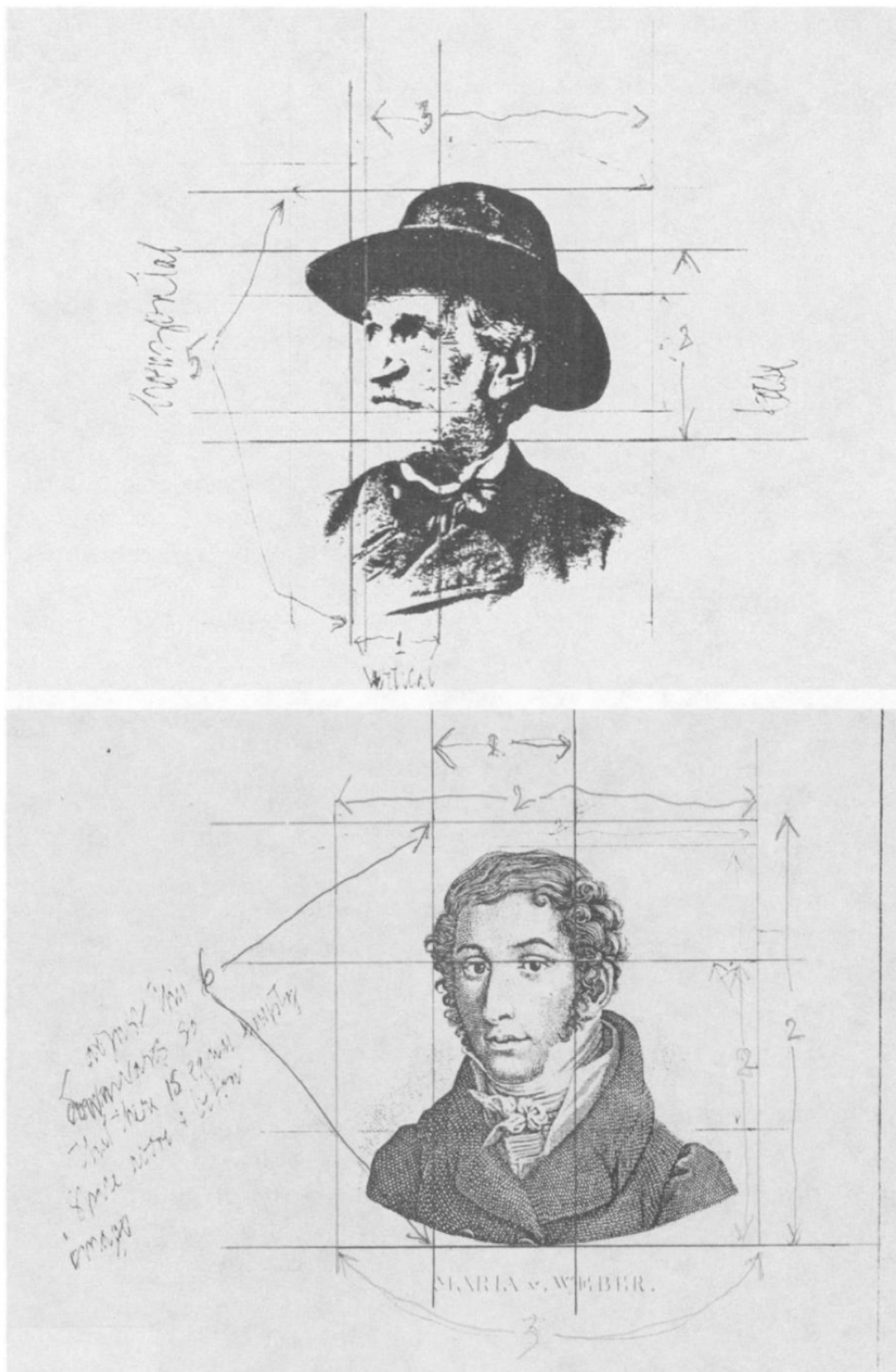


Fig. 14.4: Exemplos das imagens usadas nos placards de *Europas 1* e *2*, 1987, de John Cage.

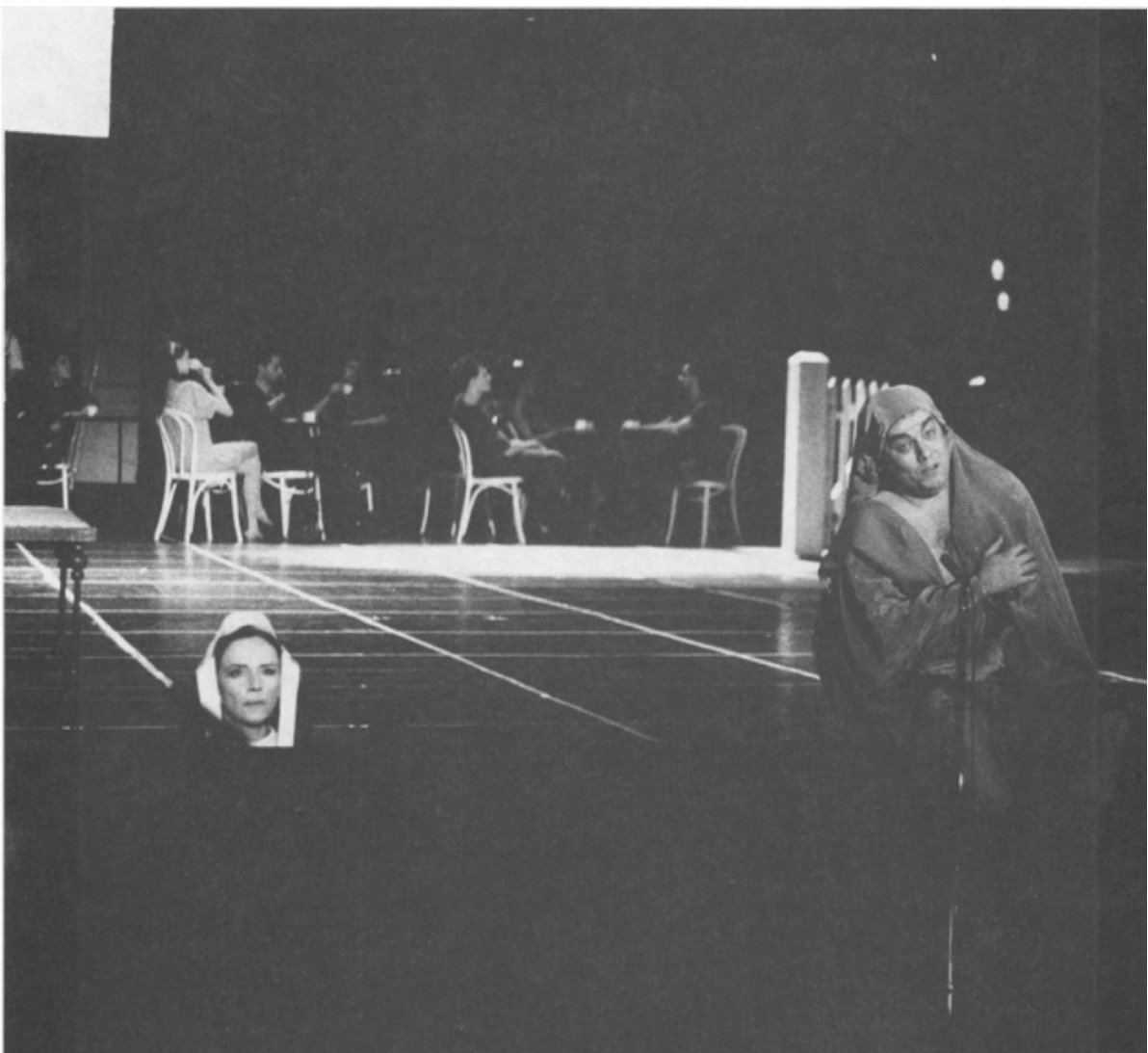
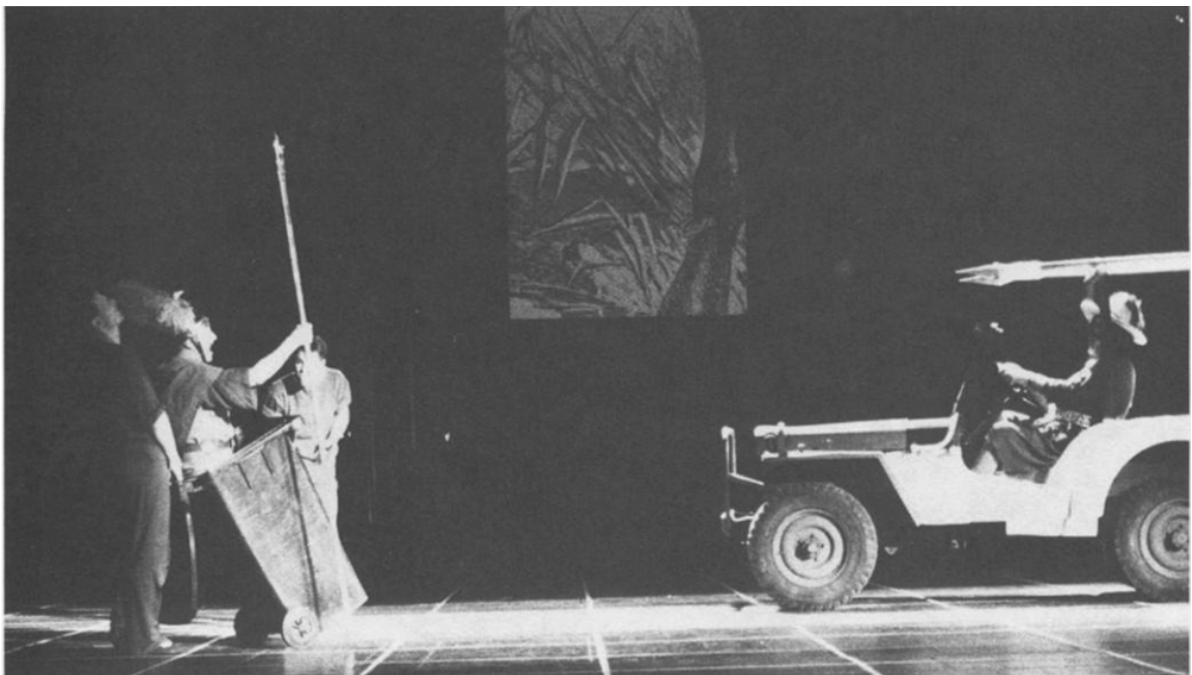


Fig. 14.5 e 14.6: John Cage, *Européras 1 & 2*, 1985-87. Fotografias: Manfred Leve.





Figs 14.7 – 14.12: John Cage, *Europaras 1 & 2*, 1985-87. Fotografias: Johan Elbers.

As *Europeras* 3 e 4 foram compostas entre o final de 1989 e o início de 1990 a convite da pianista Yvar Mikhashoff, directora artística do Almeida Festival, em Londres. *Europa* 3 tem a duração total de 70 minutos e contempla 6 vozes, 2 pianos, 6 intérpretes que usam 2 fonógrafos cada um, e ainda a cassette *Truckera* já usada nas *Europeras* anteriores. *Europa* 4 tem a duração de 30 minutos e contempla 2 vozes, a cassette *Truckera*, um solo para piano e um solo para vitrola. Todos os elementos de *Europeras* 3 e 4 foram determinados a partir de operações de acaso simuladas pelo programa de computador elaborado por Culver. Tal como nas *Europeras* anteriores, o espaço do palco foi dividido em 64 quadrados que eram usados para mapear as diferentes posições dos cantores e também dos instrumentos e adereços em palco, nomeadamente cadeiras, mesas e luzes. Em *Europa* 3, os 6 cantores escolhiam 6 árias do seu repertório que estivessem em domínio público e os outros 6 intérpretes reproduziam nos fonógrafos gravações de outras árias de ópera. Em *Europa* 4, os 2 cantores também escolhiam árias do seu repertório, mas agora interpretando-as de modo mais esperso e num ambiente sonoro e visual mais minimalista. A luz já nem sequer incidia no palco, apenas nas paredes e tecto do auditório, ajudando a criar um efeito luminoso bem mais suave; e a cassette *Truckera* era somente reproduzida 3 vezes, nuns momentos com um volume bastante mais baixo do que o habitual e noutros praticamente inaudível.

O carácter mais esperso e suave de *Europa* 4 iria de certo modo contagiar a última das óperas de Cage e a última das suas peças teatrais. *Europa* 5 resultou de uma encomenda do North American New Music Festival e De Ijsbreker (Holanda), tendo estreado no SUNY-Buffalo Department of Music, a 18 de Abril de 1991. A sua notação está escrita para um pianista, 2 cantores, uma vitrola, rádio e televisão, a cassette *Truckera*, desenho de luzes e um encenador. E a lista de adereços inclui um piano, lâmpadas antigas, cadeiras antigas e 64 números-autocolantes que marcavam uma grelha simétrica ou assimétrica em palco ou num outro espaço performativo alternativo, tal como aconteceu na realização da obra em Nova Iorque, no Sculpture Garden do Museu de Arte Moderna, em Agosto de 1992.

*Europa* 5 não tem uma notação geral, apenas partes individuais por cada intérprete. Os 2 cantores têm de seguir uma das nove versões disponibilizadas na



notação, onde existem indicações relativas ao tempo de ocorrência e à posição das suas actividades, e interpretar 5 árias cada um, escolhidas do seu repertório. A parte do piano lista 6 momentos diferentes para a interpretação de 6 arranjos operáticos. As peças 1, 3 e 6 são interpretadas pelo pianista com uma dinâmica normal e as peças 2, 4 e 5 como uma espécie de sombra, numa dinâmica mais ténue, um pouco ao estilo de *Europera 4*. A parte da vitrola pede ao intérprete que reproduza 6 árias de ópera em tempos diferentes. E a parte que corresponde à cassette *Truckera* pede ao intérprete que a reproduza de 30 em 30 segundos numa distribuição sonora semelhante às *Europeras 1 & 2*, fazendo com que o som se mova de um lado ao outro do palco. Esta parte da notação pede ainda ao intérprete que opere um rádio, ligando-o e desligando-o em momentos diferentes, e uma televisão sem som em 2 momentos distintos.

Apesar de algumas diferenças entre as 5 *Europeras* que Cage compôs e de uma abordagem sonora mais calma e suave nas duas últimas, um dos aspectos mais interessantes e comum a todas está relacionado com a completa independência dos elementos que a constituem, resultando assim num trabalho marcado pela inexistência de interrelações musicais e dramáticas. Como Cage comenta numa entrevista:

[W]hat I want the opera to be is a collage of sorts, of a pulverized sort, of European opera; and my title, I think, is excellent. It's *Europera*, which is the words "Europe" and "opera" put together. (...) Rather than have the lighting focused on the activity, I would like to have the lighting done by means of chance operations. (...) I'm disconnecting not only the lighting from the singers but the costumes from the roles and the background from the activity, and I'm going to introduce a number of what I think of as stage effects, things happening, so that the whole performance will be like not a choreography involving a dance, but still a kind of movement in this space without benefit of a plot.

(Cage in Kostelanetz 2003, 129-30)

Ao propor uma ópera enquanto colagem desenquadrada de qualquer narrativa, Cage está a promover uma forma onde se reúnem várias actividades compostas independentemente numa combinação heterogénea caracterizada pela total desarticulação das suas partes. Contrariamente à ideia de uma forma compósita onde

todas as actividades e elementos se conjugam com o objectivo de um todo uno e coeso, as *Européras* apelam a uma forma cujos elementos estão desamarrados entre si e de uma qualquer dependência de conjunto. Para além disso, o seu conteúdo está inevitavelmente amarrado à sua forma. Ainda que se trocassem alguns elementos por outros, ou que se deslocassem e substituissem acções por outras, a integridade formal das obras não sairia afectada, o que sugere que o seu sentido ou significado é a sua forma. Tal como nas outras obras indeterminadas de Cage, o significado poético de *Européras* não parte do seu conteúdo, mas do modo como se forma esse conteúdo. As árias e as acções encenadas que constituem o seu todo apenas poderão emergir a partir de um reconhecimento da forma no seu todo, identificável enquanto resultado da colagem ao acaso de todos os seus elementos.

Por outro lado, não há como ignorar a fácil identificação das *Européras* de Cage enquanto género operático, ou melhor, enquanto desafio ao género operático tradicional. Para Joseph Kerman, a essência da ópera é o drama, revelando-se por isso enquanto forma dramática articulada por música, onde a função do compositor consiste em clarificar a ideia dramática (Kerman 1956, 267). Os valores tradicionais da ópera são pois valores dramáticos, uma vez que os compreendemos e julgamos pelo modo como o compositor decidiu compor a música para expor e, sobretudo, para articular o drama. Por outras palavras, a ópera é um tipo de drama que vive da articulação entre a música e o texto dramático. Ainda assim, a música e o drama podem não estar em total concordância, podendo mesmo contradizerem-se. Mas em qualquer dos casos, é a música que funciona de guia para a nossa compreensão da concepção do texto por parte do compositor. É esta concepção, e não o texto dramático isoladamente, que nos direcciona para o sentido da obra.

Na obra de arte total de Wagner (*Gesamtkunstwerk*), a música não deve ser a essência nem deve ficar subjugada, mas simplesmente um de vários elementos que concorrem em igualdade para um propósito dramático comum. A música funciona como um componente colaborativo numa síntese artística de vários elementos cuja função colectiva ajuda a suportar uma ideia dramática. No entanto, a essência da visão operática de Wagner assenta na complementariedade dos vários elementos

que a constituem e a de Cage assenta na sua indeterminação e autonomia. Por outras palavras, a ideia de Wagner apoia-se num todo determinista cujos elementos se articulam, não podendo existir isoladamente — o figurino serve o cantor que serve a música que serve o texto que serve tantos outros elementos. Já Cage vê na essência da sua forma artística a desarticulação de todos os elementos que a constituem, apoiado em processos que acolhem o acaso e que levam à indeterminação causal dos seus componentes — as luzes não servem a acção que não serve nenhuma narrativa que não serve qualquer fragmento musical instrumental ou vocal. Não existe na forma operática de Cage nenhuma ideia de ordem, continuidade, nem qualquer articulação entre os seus elementos sonoros e um possível texto dramático, pois nem sequer existe um único texto apropriado, mas muitos, expressos pelas diferentes árias interpretadas e oriundas de múltiplas óperas. O que não quer dizer que os vários elementos das *Europeras* não possam proporcionar algum sentido dramático, mas tal nunca acontecerá devido a alguma intencionalidade composicional por parte de Cage. O seu objectivo era colocar acções dramáticas determinadas ao acaso numa situação profundamente indeterminada. O que quer dizer que o interesse pela concepção dramática do espectáculo e pelo seu eventual sentido é transferido do compositor para o espectador. Cage continuava a criar uma obra indeterminada, agora em forma de ópera, onde um possível sentido apenas podia surgir das inter-relações percebidas por quem vê e ouve.

A percepção torna-se uma vez mais a questão central da proposta de Cage. Apesar disso, e no caso específico das *Europeras*, poderia pensar-se que são as recordações que ocupam o lugar principal na experiência do espectador, uma vez que o espectáculo é construído por pedaços de obras passadas que poderão ser recordadas, fruto de um processo de colagem a partir de operações de acaso, um estímulo à experiência activa de reconhecimento e montagem do espectador. Este pensamento não é de todo absurdo porque a memória dessas obras pode de facto existir e ser convocada. No entanto, se se compreender a percepção tal como Merleau-Ponty a compreendeu, percebe-se que é a própria percepção que possibilita o apelo às recordações. Antes da contribuição da memória, aquilo que é percebido

no presente organiza-se de modo a oferecer um quadro em que quem percebe passa a reconhecer as suas experiências passadas (Merleau-Ponty 1999, 44), experiências essas que não estão arrumadas e que só existirão modeladas pela experiência presente, ganhando, por isso, uma forma que não tinham previamente. Só conseguimos trazer recordações ou experiências passadas se o fenómeno ou o objecto com o qual estamos a ser confrontados no *presente* tem qualidades sensíveis que nos possibilitam “encontrar” tais memórias. São os traços presentes que marcam a diferença e que nos fazem ter esta e aquela recordação e não outras. É a percepção que precede a memória e a convoca. Por esta razão, Merleau-Ponty defende que para percebermos não precisamos de experimentar inúmeras impressões que trariam consigo recordações capazes de completá-las. Em vez disso, perceber é encontrar entre uma constelação de dados um sentido imanente sem o qual nenhuma convocação das nossas memórias seria possível (Merleau-Ponty 1999, 47). O mesmo é dizer que as recordações não se projectam por si mesmas nas sensações; a consciência confronta-as com os dados presentes da percepção actual para apenas reter aqueles que com eles se harmonizam. A partir daqui, reconhece-se um “texto originário” que carrega em si o seu sentido e que se opõe ao das recordações. Este “texto originário”, diz Merleau-Ponty, é a própria percepção (Merleau-Ponty 1999, 46).

Talvez seja este “texto originário” que Cage quer ver revelado. Ao usar como elementos das suas *Europas* excertos de obras operáticas passadas, não pretende apelar à memória do espectador a partir de um qualquer quadro do passado, mas provocar o encontro entre o sensível e a memória. Ao fazer isso, descobre a percepção como a primeira abertura para o conhecimento no seu lugar presente, ou seja, compreende a percepção, antes da contribuição da memória, como a primeira a oferecer ao espectador um quadro em que este possa não só reconhecer as suas experiências anteriores, como ter consciência do que há de particular e único na sua experiência perceptiva presente. Para além disso, a obra indeterminada de Cage chama a atenção para a própria caracterização da percepção. Ainda em sintonia com a *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty, Cage parece também

querer revelar que as qualidades sensíveis são indeterminadas e que o seu sentido é equívoco. Para tal, oferece ao espectador uma forma indeterminada de modo a que este ganhe consciência de que tem responsabilidades na construção de um quadro a partir do que lhe é proposto e que tal quadro tem origem na indeterminação.

Para além disso, a grelha composta pelos 64 quadrados do *I Ching*, desenhada em palco para mapear as diferentes acções das *Européras*, funciona como um sistema aberto que não canaliza nem concentra a acção em determinado espaço. Em vez disso, cantores, assistentes e luzes funcionam como peões de um jogo cujas regras apenas poderão ser activadas pela percepção do espectador, mesmo que tal passe pela apreensão de que não existem regras. O palco deixa de ser uma moldura sobre a qual se apreende imediatamente a dinâmica da distribuição e movimento dos elementos que a compõem, como figura organizada e enquadrada que apenas pode ser percebida a partir de um único ponto de vista. A grelha dos 64 quadrados destrói esta perspectiva única para passar a acolher um campo com múltiplas perspectivas proporcionado pelos vários pequenos “palcos” que não têm relação entre si, como um espaço multidimensional, como um sistema excêntrico não-organizado. Deste modo, a percepção do espectador é constantemente direccionada e redireccionada para acontecimentos dispersos sem que o que é percebido possa ser resolvido num todo compreensível. O espectador não consegue agregar o que vê e ouve num todo porque o que se lhe apresenta dificulta as suas capacidades mnemónicas. Se, por um lado, a memória passada — de espectáculos ou experiências passadas — pode ser convocada; por outro, a memória a curto prazo revela-se bastante difícil de pôr em marcha devido à total independência entre elementos e à sua consequente desarticulação. A poética de Cage é então capaz de dificultar ou mesmo impossibilitar esta espécie de memória do presente, colocando assim a percepção em conflito com uma possível conceptualização, com uma possível fixação de sentido.



## *Reunion*

A ideia do espectáculo *Reunion* (1968) começou a desenhar-se quando Cage telefonou ao compositor Lowel Cross para lhe perguntar se estaria interessado em construir um tabuleiro de xadrez que fosse capaz de seleccionar e distribuir diferentes sons num espaço performativo como um “jogo em aberto”. Cross aceitou. E em *Reunion*, John Cage e Marcel Duchamp, e depois Cage e Teeny Duchamp, jogaram xadrez no tabuleiro construído por Cross. Cage tinha também convidado, para além de Cross, David Tudor, Gordon Mumma, e David Behrman — todos compositores de música electrónica — para interpretarem as suas músicas em simultâneo. O sistema sonoro individual de cada compositor, ao qual ainda se acrescentava uma televisão que exibia imagens osciloscópicas (parte integrante da peça de Cross), estava ligado a um outro sistema controlado pelo tabuleiro de xadrez onde Cross tinha colocado 64 sensores, um por cada quadrado do tabuleiro, que accionavam, ligando ou desligando, diferentes saídas sonoras assim que as peças de xadrez eram movidas. Para além destes sensores, Cage insistiu ainda em instalar no tabuleiro alguns microfones de contacto para que o som do movimento das peças também fosse reproduzido. E como se não bastasse, foram ainda introduzidos alguns efeitos sonoros que resultavam das sombras de mãos e braços sobre o tabuleiro à medida que os jogadores moviam as suas peças. O resultado sonoro e a sua distribuição no espaço — 8 colunas que rodeavam o público — estava então associado ao movimento das peças de xadrez, numa relação entre os gestos dos jogadores e o movimento sonoro de coluna em coluna e a sua respectiva variação.

Para o jogo propriamente dito, acontecimento central do espectáculo, Cage pediu vinho, cigarros, uma cadeira confortável para Duchamp e uma de cozinha para ele, talvez no intuito de imitar o cenário dos habituais encontros dos dois artistas no apartamento de Duchamp em Nova Iorque, onde regularmente jogavam xadrez. Em *Reunion*, Duchamp derrotou Cage em 25 minutos, mesmo a jogar sem um cavalo, numa tentativa de tornar a partida mais equilibrada. E depois Duchamp assistiu, durante cerca de 4 horas, ao jogo entre Cage e Teeny que nunca chegou a terminar.



Figs. 14.13 – 14.16: John Cage, *Reunion*, 1968. Apresentação no Ryerson Theatre, Toronto, 1968.  
Fotografias: Shigeko Kubota.

Um dos aspectos relevantes de *Reunion* é o papel de cada um dos seus intervenientes. Os quatro compositores são autores e intérpretes; Cage é autor, enquanto organizador do espectáculo e também intérprete; e Duchamp também é intérprete. Mas mais interessante ainda é a situação de Teeny que, como intérprete, interpreta o papel de espectadora. Depois é Duchamp quem desempenha esse papel de espectador, enquanto o jogo é disputado entre Cage e Teeny. O papel de cada um dos membros do público é em tudo semelhante ao de Teeny, no primeiro jogo, e ao de

Marcel, no segundo. E tão activo, enquanto agente interpretativo, quanto todos os outros intervenientes. Este olhar do espectador para a interpretação do seu próprio papel, numa mais que evidente auto-referencialidade, só vem sublinhar o seu papel como um dos principais protagonistas de todo o processo. Imagine-se um visionamento de um filme onde aparece permanentemente uma imagem, dentro do filme, de um espectador a ver esse mesmo filme. Podemos sempre fazer isso olhando para o banco do lado, se este não estiver vazio, claro, ou olhando para nós mesmos. Nessa altura, passamos a ganhar consciência da nossa presença e da nossa acção enquanto espectadores. Mas que tipo de acção é esta? Como age o espectador se apenas vê e ouve o espectáculo que lhe propõem?

Na verdade, como nos diz Rancière, o espectador pode ser visto como um mal para o teatro por duas razões: o seu olhar é o contrário de conhecer e o seu olhar é o contrário de agir. Relacionada com a primeira razão está a ideia de que aquilo que o espectador vê é apenas uma aparência, ignorando o seu processo ou a realidade que essa aparência possa encobrir. E com a segunda razão a constatação de que o espectador assiste imóvel e passivamente ao espectáculo (Rancière 2010, 8-9). Ora, é exactamente a separação entre o palco e a plateia ou entre quem conhece e age (actor) e quem simplesmente contempla (espectador) que motivou muitos artistas, incluindo Cage, a tentarem diminuir ou a abolir esta divisão. Só assim o espectador poderia largar a sua posição de mero observador e entrar na acção, não de um modo literal, contracenando com os intérpretes, mas a partir do modo como o espectáculo é concebido. Desta forma, o espectador seria colocado num estado mais desperto e com responsabilidades acrescidas na construção de um sentido último do que se lhe apresenta. Este espectador deixaria então de contemplar simplesmente para também ele passar a construir, para também ele agir e conhecer.

O que Cage tenta é de certo modo dar a perceber que o olhar do espectador é também uma forma de agir e conhecer, ou seja, que a sua percepção é acção e conhecimento. E como o faz? Partindo da indeterminação. Partindo de uma forma teatral indeterminada que incita o espectador a procurar e a ter consciência dessa procura. O seu processo desafia o espectador a ter consciência de como vê e ouve, convidando-o a olhar e a ouvir elementos que se contrariam ou que coincidem, diferentes forças com direcções distintas, imagens, acções, palavras que se encontram e confrontam.

É desta acção, relativa ao espectador, que Rancière nos fala no seu texto *Espectador Emancipado*. O pensamento de Rancière baseia-se nos seus primeiros estudos em pedagogia, nomeadamente na sua obra *O Mestre Ignorante*. Da mesma forma que, no acto de ensinar, o professor não deve impor a sua autoridade na presunção da ignorância do aluno, também na prática artística o autor deve deixar espaço de intervenção ao espectador, exigindo-lhe formas mais activas de se relacionar com o espectáculo. Semelhante a este é também o pensamento de Cage, tal como o próprio explica na entrevista que deu a Michael Kirby e Richard Schechner:

The structure we should think about is that of each person in the audience. In other words, his consciousness is structuring the experience differently from anybody else's in the audience. So the less we structure the theatrical occasion and the more it is like unstructured daily life, the greater will be the stimulus to the structuring faculty of each person in the audience. If we have done nothing, he will have everything to do.

(Cage in Sandford 1995, 46)

As considerações de Rancière acabam por estar presentes na ideia de Cage sobre o papel do espectador na sua relação com o que é, e como é, disponibilizado pelo autor. Para Cage, o autor não se deve impor e quanto menor for o seu grau de intervenção e o modo como estrutura a sua obra, maior será o estímulo para cada um dos espectadores. O ideal de Cage — aquele que tem tudo por fazer porque nada ou quase nada lhe é fornecido no que diz respeito ao sentido do espectáculo — é, de certo modo, o espectador emancipado de Rancière. Um espectador activo que não se levanta para jogar uma peça de xadrez, pois aí até estaria a “jogar por todos”, mas alguém que pode pensar a sua própria jogada, partindo das jogadas dos intérpretes e antecipando outras.

Rancière defende ainda que o conhecimento não deve ser uma espécie de dádiva de algo preestabelecido. Como se o mestre pudesse ensinar ao seu aluno uma verdade que pensa guardar consigo. Em vez disso, o mestre ignorante de Rancière não deve transmitir conhecimento, mas activá-lo, mantendo sempre viva a curiosidade do seu aluno e a sua capacidade de aprender. A ideia de Cage parte também do pressuposto de que quase sempre o espectador é embrutecido, tal como

era o aluno que Rancière rejeita. Ao libertar o espectador da sua passividade, Cage está a oferecer-lhe algo que o próprio não conhece, tal como o aluno do mestre ignorante de Rancière podia aprender algo que o seu mestre não conhecia.

Esta relação entre o autor e o espectador ou entre o mestre ignorante e o seu aluno — algo que até se pode traduzir em *Reunion* na relação entre Duchamp e Cage — pode ainda ser compreendida como uma relação de poder partilhado. O poder de um possível artista-génio deixa de fazer sentido, o que faz com que o poder de Cage se possa equivaler ao poder do espectador. O que não quer dizer que o espectador se transforme num artista pelo simples facto de estar numa peça artística. O espectador descobre, em vez disso, a sua própria capacidade para criar conhecimento face ao que percebe. A autoridade de Cage deixa assim de existir, ou melhor, é agora partilhada, uma vez que a sua proposta, consolidada em forma indeterminada, oferece liberdade perceptiva ao seu espectador.

Talvez Cage tenha percebido que para suprimir a ilusão e a passividade, o espectador não deve ser seduzido, tornando-se assim num observador passivo, mas antes incitado à descoberta a partir de um espectáculo *estranho*, a partir daquilo a que Rancière se refere como um “jogo imprevisível de associações e dissociações” (Rancière 2010, 28). Só assim se tornará capaz de compor o seu próprio espectáculo, reivindicando autonomia e liberdade dentro de um colectivo. Uma autonomia e liberdade que só terá se nada lhe for imposto, mas tudo lhe for possibilitado, e se o autor não tiver a intenção de lhe incutir uma mensagem como se de uma lição se tratasse. Pelo contrário, o autor não pode ter a pretensão de se colocar acima do espectador, numa posição de quem detém um saber para transmitir. Como defende Rancière:

A performance não é a transmissão de um saber ou do respirar do artista ao espectador. É antes essa terceira coisa que se mantém entre os dois, retirando ao idêntico toda e qualquer possibilidade de transmissão, afastando qualquer identidade entre causa e efeito.

(Rancière 2010, 24-25)



Visto nesta perspectiva, o espectador emancipado da obra indeterminada de Cage consegue apreender o que tem à sua frente de um modo *singular* que, embora não se assemelhe a nenhum outro modo singular de apreensão de um outro espectador, os faz equivaler enquanto semelhantes. É essa diferença perceptiva e intelectual que lhes confere emancipação e autonomia, ao mesmo tempo que os iguala e aproxima, fazendo com que cada espectador seja diferente, mas igual a todos os outros.

Suportado pela anterior liberdade dos intérpretes e pelo apagamento do autor enquanto entidade hierarquicamente superior, o objectivo último de Cage não poderia ser outro que não a liberdade do espectador. Uma liberdade que se manifesta de duas maneiras: um modo de conhecer o mundo e um modo de estar no mundo. Só esta liberdade proporcionada pela obra indeterminada de Cage permite ao espectador capturar o potencial enquanto tal, ao mesmo tempo que direcciona o seu pensamento a confrontar o impensável. Como se o espectador fosse levado por forças que o direccionam e sensibilizam para uma experiência única, mesmo aquela para a qual não parece existir nenhum conceito ou juízo inteligível capaz de lhe conferir sentido.

A propósito deste aspecto, Charles Junkerman acredita que as leituras de Cage das suas *lecture performances* são uma espécie de *koan* Zen para o público, uma actividade que desafia a convicção de que a compreensão é o nosso maior objectivo e que a lógica e a inteligência são os meios certos para a alcançarmos (Junkerman 1993, 163). O *koan* é uma espécie de enigma que os mestres Zen oferecem aos novos monges que esperam que lhes digam como a realidade é. Como a realidade não pode ser descrita, mas experienciada, o mestre responde de um modo não-verbal, entregando ao novo monge uma pedra. Para Junkerman, Cage tem uma intenção semelhante à do mestre Zen, permitindo que o público que assista à sua *lecture* esteja na expectativa de ouvir palavras verdadeiras de um mestre, mas o que lhe é entregue é uma pedra. Perante este pensamento, percebe-se que a obra estranha de Cage perturba a expectativa estética de que os espectáculos têm princípios e fins e que têm uma mensagem unívoca que tem de ser compreendida e assimilada por todos. Além disso, como também defende Junkerman, a “pedra” que Cage entrega ao seu espectador obriga este último a desviar-se das conven-

ções, das segregações e categorizações (Junkerman 1993, 163), algo que só pode ser imposto em vez de construído a partir de uma experiência individual e livre. Para contrariar a segregação e a categorização, Cage pretende que o espectador entre neste seu aquário: “(Fish) Species, separated and labeled, isn’t what an aquarium is now. It’s large glass water-house with unidentified fish freely swimming. Observation – Discovery” (Cage 1967, 29). Este cenário que Cage proclama e defende não parece ser, no entanto, aquele que estamos habituados a observar entre as pessoas e para o modo como estas se organizam em sociedade, tal como o próprio comenta:

We categorize everyone. We send the old here, the young there. We ship adolescents off the war. We send everyone to prison everyday: the children to school, the parents to the office or factory, the musicians to concert halls in the evening. And we separate the rich from the poor. What is a government? That which maintains these divisions. In other words, our body is divided against itself. Just about everywhere anybody has tried to organize, that is *to articulate that body*; it doesn’t work; we are not dealing with a healthy organism.

(Cage in Charles 1981, 111)

Ao pensar desta maneira, Cage está não só a defender a autonomia e igualdade entre as pessoas, como também a culpar o governo por tal sociedade não existir, considerando o governo como uma espécie de força externa impositora que segrega, categoriza e uniformiza. O que parece então propor, fazendo uma comparação entre o seu processo artístico e um possível ideal social, é uma analogia estética com um modelo social *sem governo*. A importância do espectador ganha assim ainda mais força, pois a sua autonomia e liberdade são essenciais para que seja ele, e não limitado por poderes e sistemas exteriores autoritários, a viver a sua experiência individual, ainda que integrado num grupo mais alargado, o público. Para Junkerman, é esta condição de autonomia que Cage apelida de anarquia (Junkerman 1993, 166). Pode parecer um paradoxo, mas para Cage não parece existir contradição. Os espectadores só são autónomos e livres quando exercem a sua autonomia e liberdade integrando-se com todos os outros. A este propósito e debatendo a ideia de sociedade com Daniel Charles, Cage propõe:

John Cage: We need a society in which every man may live in a manner freely determined by himself (...)

Daniel Charles: But doesn't the welfare of others come *before* that liberty? Mustn't each individual first think of others?

John Cage: The best — and only — way to let somebody be what he is, and to think of him, thus to think of the other, is to let him think of himself in his own terms. As that's a difficult thing to do, and as it's impossible to get yourself to think of the other in his own terms, all we can do is leave space around each person (...) Impose nothing. Live and let live. Permit each person, as well as each sound, to be the center of creation.

(Cage in Charles 1981, 98-99)

É esta vontade de não interferir no espaço do outro que torna os espectadores livres, independentes e iguais. Já no prefácio e no posfácio do livro *A Year from Monday* (1967) Cage defendia que o modo como compomos, interpretamos e percebemos pode ser análogo ao modo como vivemos em sociedade. Todo o processo artístico deve basear-se na ideia de organização da sociedade. Ou melhor, a arte deve ter a capacidade de nos transformar individualmente e em sociedade.

A arte moderna tinha transformado a vida em arte e agora era altura de ser a vida com capacidade por si própria para se transformar em arte. Cage explica esta ideia, contando numa entrevista a Robin White um pequeno episódio com de Kooning:

Cage: I was with de Kooning once in a restaurant and he said, "If I put a frame around these bread crumbs, that isn't art." And what I'm saying is that it is. He was saying that it wasn't because he connects art with his activity — he connects with himself as an artist whereas I would want art to slip out of us into the world in which we live.

White: Well, can you say that art in a way frames life?

Cage: I think that modern art has turned life into art, and now I think it's time for life (by life now I mean such things as government, the social rules and all those things) to turn the environment and everything into art. In other words, to take care of it, and to change it from being just a mess into being something which facilitates our living, instead of making us all miserable.

White: Do you vote?

Cage: I wouldn't dream of it. I'm looking forward to the time when no one votes. Because then we wouldn't have to have a president. We don't need a president. We can get along perfectly well without the government.  
(Cage in White 1978, 15)

Quando Cage faz estas declarações, está a querer acrescentar à sua ideia de arte como forma de operar semelhante à natureza uma outra ideia baseada na visão transformadora de uma sociedade ideal. A primeira ideia está sobretudo relacionada com a sua poética, com o modo como constrói as suas composições e notações; e a segunda ao processo no seu todo, desde a sua proposta, passando pela concretização dos intérpretes, até à sua observação e audição ao vivo pelos espectadores. A sua ideia de arte é afinal algo bem mais abrangente, equiparando-se à vida no seu todo, aos governos, às regras sociais, aos jogos de poder, e a sua função um modelo de como um possível mundo ideal poderia ser construído. Esta consciência de Cage começa a nascer já no final dos anos 60 e consolida-se com uma progressiva analogia entre a sua obra indeterminada e um modelo social, como um modo de estar no mundo e de como o podemos melhorar.<sup>21</sup> E é esta visão, manifesta na prática performativa feita por pessoas a fazer coisas distintas, que aproxima ainda mais a sua obra do teatro, tornando-a relevante para a sociedade. Nas palavras de Cage:

It is the social nature of music, the practice in it using a number of people doing different things to make it, that distinguishes it from visual arts, draws it toward theatre, and makes it relevant to society.  
(Cage 1981, 181)

Esta actividade social de que Cage fala é ainda não-hierárquica, pois não existe nenhum interveniente em todo o processo — autor, intérprete e espectador — que esteja hierarquicamente acima ou abaixo de outro. Pelo contrário, os três equivalem-se

---

21 A ideia de melhorar o mundo surge na sua forma mais explícita no longo diário de Cage, intitulado *Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)* e escrito entre 1965 e 1992. Esta obra corresponde, na verdade, ao texto mais pessoal e ideológico que Cage alguma vez escreveu. Trata-se de um mosaico de pequenas histórias, pensamentos e até anedotas, uma reflexão fragmentada (pelos dias e pelas operações de acaso) das sensibilidades sociais e políticas de Cage, espelhando novos modos de ver, viver e melhorar o mundo.

hierarquicamente do ponto de vista da sua relevância para a realização da peça performativa no seu todo, em pleno contraste com outros espectáculos em que o autor se comporta como uma figura central e com ascendente sobre todas as outras. Como Cage explica:

Less anarchic kinds of music give examples of less anarchic states of society. The masterpieces of western music exemplify monarchies and dictatorships. Composer and conductor: king and prime minister. By making musical situations which are analogies to desirable social circumstances which we do not yet have, we make music suggestive and relevant to the serious questions which face Mankind.

(Cage 1981, 183)

A relação que Cage faz entre o compositor e o rei ou entre o maestro e o primeiro-ministro, equiparando sistemas políticos monárquicos e ditatoriais aos da produção musical ocidental, revela então uma possível analogia entre a sua ideia artística e um possível sistema anarquista, sem governo. É por essa razão que Cage sistematicamente cita Thoreau, apropriando-se das primeiras palavras de *Desobediência Civil*, onde o escritor defende que o melhor governo é aquele que não governa. Ao usar estas palavras em muitos dos seus espectáculos, ao mesmo tempo que aplica o conceito ao seu processo, Cage está também a propor que nenhum dos responsáveis que neles colaboram governe de facto. Nem Cage governa, nem os intérpretes, nem os espectadores. Todos praticam uma actividade comum, não-hierárquica, e desprovida de um sistema fixo que os dirija, que lhes dite ou imponha algo determinado. As mesmas palavras de Thoreau não poderiam deixar de surgir na obra *Anarchy* (1988), um livro de Cage composto por mesósticos construídos a partir de 30 citações de alguns dos seus autores preferidos, muitos deles anarquistas, como Mikhail Bakunin, Emma Goldman, Walt Whitman, Buckminster Fuller, Leo Tolstói, Mario Malatesta, Paul Goodman ou Norman O. Brown.

A peça *Solo for Voice 35* de *Song Books* (1970) é um outro excelente exemplo da apropriação do texto de Thoreau: “The best government is no government at all. And that will be the kind of government we’ll have when we are ready for it” (Cage



1970a, 114). Esta peça que celebra o início do ensaio de Thoreau é, aliás, a única interpretação *obrigatória* de *Song Books*, o que, de certo modo, contraria a essência do próprio texto, como algo que se *exige* que seja dito. Ou seja, Cage parece transformar um ideal anarquista numa exigência. Na verdade, também em *Reunion* parece existir uma contradição implícita. Cage quer relações não-hierárquicas no seu processo, mas parece colocar Duchamp numa espécie de pedestal, numa posição hierárquica superior face a todos os outros, como se este fosse a figura central e mais relevante do espectáculo. Se Duchamp retira o seu cavalo do jogo de xadrez para tentar repor equilíbrio, ainda assim acaba por ganhar. O jogo, ao contrário da idealização de Cage, cria um vencedor, um empoderamento que a sua obra de arte não deveria ter. Talvez Duchamp seja uma excepção, afinal não há maior influência na obra de Cage do que a do artista francês, depois naturalizado norte-americano. Ou então a interpretação e percepção das suas peças acaba por revelar um ideal utópico, onde a hierarquia nem sempre consegue ser destronada. O que não quer dizer que tal não possa ser proposto. Afinal, é exactamente isso que a anarquia é: uma utopia enquanto jogo entre uma realidade social que não se quer e um ideal que se deseja.

Ainda assim, esta visão de uma arte política de Cage, como bem compreende Schmitt, não se pode comparar, por exemplo, à de Bertolt Brecht, pois a arte de Cage não se constitui como uma acção contra as estruturas sociais existentes, mas antes uma arte que, apoiada na estrutura do seu processo de produção, providencia modelos sociais positivos para a actividade humana (Schmitt 1981, 101-102). Também Nicolas Bourriaud defende, na sua obra *Estética Relacional*, que a arte se concentra na esfera das relações humanas. Os artistas baseiam-se em modelos de sociabilidade que encontram no dia-a-dia — jantares, festas, encontros, jogos, etc. — e reformulam-os no contexto do espaço de arte. As obras de arte não são, portanto, unicamente produtos, mas também momentos de sociabilidade. O que quer dizer que a arte não pode ser apenas entendida como um objecto, mas também como uma duração, o tempo que dura o encontro entre espectador e obra. A arte pode então tomar como tema central o estarmos juntos, configurando-se como um encontro, como uma *reunião*, tal como o título do espectáculo de Cage.

Bourriaud acha que tal acontece porque existe a necessidade de recuperar e reconstruir laços sociais a partir da arte, numa sociedade onde as pessoas estão cada vez mais reduzidas à condição de meros consumidores passivos. Ainda que Bourriaud se baseie sobretudo na arte dos anos 90, parece existir um paralelo com estes espectáculos de Cage que idealizam um modelo social não-hierárquico entre autor, intérprete e espectador, num encontro entre iguais.

Cage vê assim os intérpretes e os espectadores como grupos distintos, uma vez que desempenham diferentes funções, mas funções que confluem para uma experiência comum dentro de um espectáculo em aberto. Todos se comportam então como colaboradores, autor incluído. Se existir notação, pode olhar-se para esse suporte como um jogo ainda em repouso que precisa de ser activado num acontecimento único, primeiro pelos intérpretes e depois por quem assiste e se compromete com o jogo agora feito evento social, numa dinâmica construtiva onde todos colaboram. Compor, interpretar e espectral são experiências distintas, mas com o mesmo poder artístico. As três fases de todo o processo não se podem por isso separar ou desequilibrar do ponto de vista da sua importância. A obra de Cage não existe por si só, mas nas relações iguais criadas entre a sua proposta e a sua interpretação e desta com quem a experiencia. Relações que são intensificadas pela indeterminação, quer entre o autor e o intérprete, quer entre o espectáculo e o espectador, uma abertura que evidencia a relevância do papel de cada um, reforçada ainda pela sua igualdade e liberdade.



## Conclusão

Quando John Cage começa a compor, ainda nos anos 30, fá-lo ainda a partir da notação tradicional, usando um sistema de escrita gráfico que usa símbolos sobre uma pauta de cinco linhas paralelas (pentagrama) para representar peças de música vocais e/ou instrumentais limitadas pelas 12 notas do sistema musical ocidental. É nessa altura que estuda com Arnold Schoenberg a quem prometeu dedicar a sua vida à música. Uma promessa, no entanto, que tinha uma espécie de condição: música, sim; harmonia, não. Cage amava os sons e, como nem todos os sons estavam envolvidos pela harmonia, era a eles que se queria dedicar. Toda a música é som; e todos os sons, sem excepção, são música. Este tinha sido o seu grande ponto de partida: redefinir a música, promovendo uma obra de arte musical onde qualquer som, produzido com ou sem intenção, podia ter lugar.

A harmonia e a intenção estavam intrinsecamente relacionadas com a expressão e controlo do autor. Daqui nascia uma música que partia de dentro do compositor, amarrada a sistemas de controlo e organização sonora, distanciando-se de uma possível sintonia com a natureza e o mundo. Cage não queria esta música. Não estava interessado no seu trabalho enquanto comunicação que partia dele para o ouvinte, mas nos próprios sons. Do mesmo modo que não estava interessado no controlo, mas na imprevisibilidade, tal como esta se revela na natureza. Queria deixar de fazer escolhas para passar a fazer perguntas, para deixar em aberto, fora do seu controlo, fora da sua expressão. Queria, no fundo, que a sua obra nascesse do acaso e se conformasse com a indeterminação.

Assim, quando Cage introduz as operações de acaso no seu método artístico, fá-lo por duas razões fundamentais: para eliminar a expressão e a intenção do autor; e para imitar a natureza no seu modo de operar. A partir desta inclusão, as suas peças passam a configurar-se como uma sucessão e/ou sobreposição de acções

ou acontecimentos, como algo que acontece de forma totalmente imprevisível e não-intencional. De qualquer maneira, este acaso associado ao seu método não deixa de ser um paradoxo, já que se trata de uma acção planeada e provocada, ao contrário do que ocorre na natureza, onde o acaso simplesmente acontece. É muito provável que Cage se tenha apercebido desta contradição, ao mesmo tempo que percebeu que as primeiras peças que compôs a partir de operações de acaso se fixavam na partitura, tornando a sua peça um objecto fechado sobre si mesmo, imutável, e por isso determinado.

Na verdade, os resultados das operações de acaso de Cage começam por ser respostas fixas a perguntas, produzindo uma notação determinada. Depois, Cage faz com que os resultados das suas operações de acaso já não sejam respostas fixas, mas outras perguntas, produzindo agora uma notação indeterminada. Ou seja, as perguntas que resultavam das primeiras perguntas associadas às operações de acaso já só seriam respondidas pelos intérpretes que apenas as fixariam na sua apresentação da peça. O que quer dizer que no primeiro caso, na notação determinada, a composição não só é fixa como única; e, no segundo caso, na notação indeterminada, a composição é aberta a inúmeras possibilidades interpretativas e sempre diferentes de intérprete para intérprete. Na notação determinada, a relação entre autor e intérprete é única, na notação indeterminada infinita. O mesmo será dizer que na notação determinada a interpretação é sempre idêntica, mas na indeterminada sempre distinta.

Ainda assim, o acaso tanto se cumpre na notação determinada como na indeterminada, no que respeita à imprevisibilidade dos seus resultados, mas cumpre-se de modo mais eficaz na notação indeterminada, pois a juntar às imprevisibilidades das respostas está ainda a sua capacidade para resultar em múltiplas e sempre variadas interpretações. Se na primeira existe apenas uma combinação que resulta das operações de acaso, na segunda essas combinações são ilimitadas. Ao juntar indeterminação e acaso, Cage não só aproxima o conceito de acaso ao modo como ele opera na natureza, como potencia a variabilidade, multiplicidade e imprevisibilidade das acções performativas que promove, ao mesmo tempo que se afasta ainda mais, enquanto autor, do resultado performativo do seu espectáculo.



A primeira obra de Cage a incorporar operações de acaso é *Music of Changes* de 1951 e a primeira notação indeterminada *Music for Carrillon* de 1952, este último ano coincidente com a sua segunda passagem por Black Mountain College. Mas mais importante do que este cruzamento entre Black Mountain e o início da inclusão do acaso e da indeterminação, parece ser a relação directa entre a mudança de paradigma metodológico e conceptual e o início de composições que deixam de ser exclusivamente musicais, nomeadamente o início das suas *lecture performances*, como a sua famosa *Lecture on Nothing* de 1949, e o início do desenvolvimento de outras peças teatrais como *Water Music (walk)* de 1952, *4'33"* (*event*) de 1952, ou ainda *Untitled Event (happening)*, também de 1952. Ao mesmo tempo que muda o seu método e ideia de composição, Cage alarga a sua ideia de espectáculo, partindo da música para o teatro. A sua noção de teatro, tão simples quanto inclusiva, como algo para se ver e ouvir, ocorre exactamente no período em que inicia as suas operações de acaso para logo depois incluir a indeterminação. Os três termos — teatro, acaso e indeterminação — encontram-se na mesma altura de mudança, uma viragem conceptual que assenta na ideia de arte como imitação da natureza no seu modo indeterminado de operar.

Muito pouco tempo depois de ter implementado o acaso e a indeterminação, Cage lecciona na The New School for Social Research, em Nova Iorque, o curso “Experimental Composition”. E é neste curso que nascem, sob a sua influência, os primeiros *happenings* de Allan Kaprow ou os primeiros *events* de George Brecht. A base destes espectáculos começa a desenhar-se na sua aula a partir da relação com a música e de uma forma de notação gráfica e/ou textual que prescrevia uma série alógica de acções. Para além destes dois géneros performativos, tão característicos da década de 60, Cage tinha começado também a produzir nesta altura várias peças teatrais que aqui se nomeiam por *walk*, um género semelhante ao *happening*, mas com características algo diferentes. O *happening* caracteriza-se pela colagem de várias actividades em simultâneo, numa estrutura múltipla, não-linear; e o *walk* pela sucessão de acções, como o resultado de uma receita que pede a execução de diferentes tarefas passo-a-passo, numa estrutura linear. Já o *event* tem uma estrutura singular, constituindo-se por uma única acção ou cena.

Neste último género pode incluir-se a tão famosa peça de Cage 4'33" (1952) que está no centro de uma revelação fundamental: apesar de a notação não prever qualquer produção sonora, o som permanece, ainda continuamos a ouvir som produzido sem intenção. O mesmo é dizer que o acontecimento não-intencional pode incluir-se na obra a partir de uma operação de acaso (paradoxo) ou ser simplesmente "encontrado" (acaso essencial), como acontece em 4'33". Mas quando tentamos ir ainda mais longe, eliminando todo o som que nos rodeia, ficamos ainda assim com o nosso próprio som, com o som do nosso sistema sanguíneo e do nosso sistema nervoso. Foi esta a experiência que Cage teve na câmara anecóica. Quando eliminou o som que o rodeava, ficou preso ao seu corpo do qual não podia escapar. Não era sua intenção que o sangue lhe corresse nas veias, ele corria. Como também não tinha intenção que o seu sistema nervoso operasse, ele operava na mesma. O silêncio é som não-intencional. Ao compor este silêncio, Cage torna-se ouvinte de algo que compôs, ainda que sem intenção. Ao compor este silêncio, Cage torna-se espectador de si mesmo. Ao sair da câmara anecóica, que é como quem diz ao sair do som do seu próprio corpo, Cage começa a ouvir todos os outros sons que lhe chegam. É para estes sons que ele quer agora que o espectador de 4'33" esteja atento, como algo que está sempre a acontecer, mas para o qual não se costuma prestar a devida atenção. Dez anos depois de 4'33", Cage compõe 0'00" (1962), pedindo agora ao intérprete que execute uma qualquer acção e que a amplifique, como quem pede ao intérprete para fazer algo que já faz diariamente. Estas duas obras, embora possam parecer contrárias, já que uma não pede nenhuma acção (4'33") e a outra qualquer uma (0'00"), oferecem, na verdade, a mesma ideia: a aceitação de qualquer acontecimento, quer se trate do som que nos rodeia ou das acções que desenvolvemos diariamente. Cage quis então despertar o interesse do seu espectador para o conhecimento de tudo o que se pode observar e ouvir constantemente, quer algo que está sempre a acontecer ou que acontece por acaso.

Este fluxo dinâmico de acontecimentos que nos envolve, com a sua constante imprevisibilidade e indeterminação, vai revelar-se como a origem da poética indeterminada de Cage, manifesta na forma das suas peças. Não uma forma enquanto estrutura, como divisão por partes, mas uma forma-conteúdo, como

algo que continua um elemento num outro, como um agente, como um modo de formar. Não podendo nós separar a forma da indeterminação, temos de perceber a forma como uma descontinuidade, como uma construção (notação ou performance) cujos elementos não se articulam numa relação unívoca de causa-efeito. É esta forma indeterminada enquanto descontinuidade que está de acordo com uma certa maneira de “descrever” o mundo. A forma indeterminada do teatro de Cage imita a forma indeterminada do mundo. A sua ideia passava assim por construir uma obra indeterminada que estivesse em concordância com um modo bem mais alargado de compreender os fenómenos e os processos do mundo, sem lhes impor nenhum sentido fixo baseado na simplificação lógica. Cage não queria alcançar um certo tipo de beleza harmoniosa, nem uma certa organização racional e intencional, mas antes propor uma descoberta de novas experiências perceptivas que proporcionassem um novo modo de conhecer o mundo. Para além disso, o acaso e a indeterminação, tal como manifestos na sua poética, devem também ser entendidos como modos de ser do mundo físico, acrescentando assim à sua obra uma relação ontológica entre a forma indeterminada e o próprio mundo. Como tal, a obra indeterminada de Cage revela uma dupla acepção metafórica: por um lado, como metáfora ontológica do mundo, um modo como o mundo é, ou melhor, vai sendo; e, por outro, como metáfora epistemológica, um modo de conhecimento do mundo com origem na indeterminação.

Cage está sempre a lidar com a natureza e a sua complexidade, tentando imitar os seus processos. Desde pequenas acções sobre objectos onde enfatiza a possível não relação de causalidade entre as mesmas (*walk*), passando pelo modo fragmentário e subversivo da linguagem (*lecture performance*), até à completa abundância de acontecimentos (*musicircus*), actividades múltiplas que rodeiam literalmente o espectador e o convocam para uma experiência imersiva.

Este último género performativo, *musicircus*, iniciado em 1967, parece ser aquele que está mais próximo da metáfora ontológica, no sentido em que se trata de um género performativo multidisciplinar que se caracteriza pela colagem de acontecimentos independentes entre si, o que revela uma enorme sintonia com a dinâmica da própria natureza, onde vários fenómenos coincidem, se interpenetram

e afectam. Com o *musicircus*, Cage tinha chegado a um teatro que agia directamente nos sentidos, uma experiência imersiva proporcionada pela metamorfose de imagens, sons e palavras que rodeavam o espectador como um universo imenso. O espectáculo no seu todo revelava uma infinita expansão de intersecções, um campo ilimitado, múltiplo, não-linear, indeterminado, tal como o mundo.

A obra indeterminada de Cage conseguiu espelhar ainda os avanços científicos da física do século XX que redireccionavam o seu foco de interesse dos entes vivos para o universo no seu todo, um universo infinito e sem centro. São esses mesmo avanços científicos que também lhe permitiram perceber que o fenómeno e o observador não se podiam separar. E, tal como o mundo físico, a obra indeterminada não se apresenta como um fenómeno autónomo, distinto de nós mesmos, mas uma experiência que necessariamente nos inclui. Para além disso, o *musicircus* consegue fundir a experiência diária com a experiência estética, numa espécie de simbiose perceptiva onde o espectador não consegue ter a consciência plena do que pode separar a obra do mundo, ou do que é a obra e o próprio mundo.

Um dos principais aspectos da obra indeterminada de Cage, e que ajuda a fundir a obra com o mundo, diz respeito ao espaço e tempo da performance. A separação entre o espaço interior do edifício, auditório ou outro lugar menos convencional e o espaço exterior ao mesmo, seja outro espaço contíguo ou a rua, deixa de existir. As fronteiras entre diferentes espaços, barreiras arquitectónicas incluídas, diluem-se, como bem manifestam os espectáculos da série *Variations*. A possível hierarquia de um espaço central perde-se e vence a distribuição sem organização, ordem ou harmonia, onde diferentes actividades em diferentes espaços, intencionais ou não, passam a conviver, interferindo e imiscuindo-se umas nas outras.

O tempo também era usado de modo igualmente indiferenciado e arbitrário, sem que o espectáculo tivesse qualquer tipo de organização temporal ou tipo de divisão, a não ser uma eventual distribuição por durações produzidas ao acaso. No cartaz do *Musicircus* de Stanford, por exemplo, estava a indicação “7:30 – 10:30 pm (continuous – come when you like)”. A moldura temporal tornava-se totalmente desnecessária, bem como a sua divisão por partes. O importante era o espectáculo enquanto processo, o meio não circunscrito por um início e um fim

capaz de o isolar. Ao colocar o espaço e o tempo de modo arbitrário, Cage deixa de estruturar, isolar e segregar para fundir, sem barreiras de qualquer espécie, e sobretudo igualar, negando qualquer tipo de hierarquia. Nessa fusão não-hierárquica produzem-se acontecimentos visuais e sonoros não-intencionais, uma vez que os intérpretes criam concatenações de imagens e sons sem qualquer propósito. O que o espectador percebe então são eventos não definidos como uma matéria que se conseguiu libertar das amarras da determinação ou, como diz Cage, como uma caminhada no próprio mundo (Cage 1981, 179).

O *musicircus* é também o género performativo que mais liberdade proporciona a intérpretes e espectadores. Aos intérpretes já pode não ser dada qualquer indicação de como devem ou não actuar; e aos espectadores é oferecida a possibilidade de se movimentarem livremente, decidindo onde querem estar e para onde querem dirigir a sua atenção. Quando Cage escolhe muitas vezes os textos de Thoreau, nomeadamente o ensaio *Desobediência Civil*, está também a apontar para a desobediência às leis, ou melhor, para um pensamento ideológico construído com base na transgressão à organização da sociedade a partir de obrigações e imposições. Essa transgressão vai, de certo modo, ser transposta para a sua obra, no sentido em que esta proporciona uma experiência teatral que se baseia em processos abertos que não obrigam nem impõem, mas oferecem, ao invés, liberdade a actores e espectadores que agora partilham a mesma autoridade do autor. A estética teatral de Cage idealiza então um modelo social não-hierárquico, onde todos os seus intervenientes estão colocados no mesmo plano de acção e realização artística. Deste modo, Cage faz realçar nos seus espectáculos, enquanto partilha criativa, um processo artístico enquanto experiência social, redefinindo a forma teatral como actividade social entre iguais. No fundo, todo o processo artístico pode ser entendido como um projecto político de democratização. Democratização não apenas das linguagens artísticas que o integram, colocando no mesmo plano palavras, acções, sons e imagens, mas também de todos os seus intervenientes: autor, intérpretes e espectadores.

Não sei se Cage conseguiu a concretização plena destas ideias. Ou se apenas agora as compreendo à distância, mediada por tudo aquilo que o próprio disse e escreveu e por tudo o que se escreveu sobre ele. Mas a minha compreensão da sua



obra indeterminada não consegue fugir a estes pensamentos, ainda que a experiência que tenho a partir dos registos que existem dos seus espectáculos, ou das ainda actuais interpretações, nem sempre me façam ter a certeza. O próprio Cage tinha esta sensação quando lhe parecia extremamente difícil que a interpretação do seu espectáculo conseguisse concretizar o que idealizou. Talvez por isso vejamos David Tudor como o seu intérprete de eleição ou mesmo o próprio Cage, o que de certa forma contraria a liberdade interpretativa que tanto apregoava. Mesmo que exista a possibilidade de as suas ideias não terem sido sempre concretizadas da melhor maneira, do ponto de vista performativo, não há como negar essa procura. E a sua tentativa não deixa por isso de poder ser apreciada e os seus espectáculos vistos por este prisma. Essa incerteza é até fascinante, uma vez que a obra indeterminada em si mesma, tal como se apresenta, não tem sentido. Ou melhor, até tem, mas é um sentido científico, é o sentido que eu lhe confiro. Este é o verdadeiro paradoxo da obra indeterminada de Cage. Não um paradoxo *da* obra, mas um paradoxo *sobre* ela. Uma contradição que tem no pensamento a sua origem.

A arte pode sempre contribuir para a ciência, mas a contribuição de Cage parece-me fundamental porque me fez pensar sobre os limites da mesma. E fazer ciência é também compreender como ela se produz, quais os seus propósitos e méritos, bem como as suas limitações. Não ter consciência disto é restringir a nossa relação cognitiva com o mundo. Neste sentido, acho que Cage pensou no seu meio artístico como poucos conseguiram, mudando a perspectiva sobre o material com que trabalhava e o seu potencial. Ao mesmo tempo que pensou no que ia produzindo como algo que podia estar em concordância com um modo de pensar o mundo para além da maneira com que estamos habituados a vê-lo e a conhecê-lo.

Darwin terá dito que um matemático é como um cego num quarto escuro à procura de um gato preto que não está lá. Ainda que Darwin, enquanto cientista, procurasse sempre explicar e caracterizar de forma clara a natureza, não deixa de se querer afastar do matemático, brincando com a sua incapacidade para descrever o mundo a partir da abstracção. Talvez Darwin nos quisesse dizer que a sua teoria evolutiva para explicar a vida na terra se aproximava mais da realidade do que as teorias matemáticas. Mas todos os ramos da ciência, sendo mais ou menos abs-

tractos, apontam para teorias e descrições simplificadas da natureza, quer a partir da abstracção, como um matemático, quer a partir da catalogação e explicação de Darwin. Cage, no entanto, parece querer afastar-se deste tipo de representação do mundo. Não quer procurar gatos pretos no escuro, nem acomodar-se ao conhecimento do mundo apenas a partir da explicação. Quer antes estar do lado da experiência, mas da experiência transparente, se assim se pode dizer, sem catalogações ou categorizações lógicas. Para Cage, o conhecimento parece surgir da capacidade para se aceitar o que acontece, tal como acontece, sem explicações, imposições ou restrições de carácter conceptual que determinam o indeterminado.

Cage procura assim um outro conhecimento da realidade, não apenas um conhecimento como forma de representação da imanência à teoria, não apenas um conhecimento por generalizações, leis causais e relações lógicas, mas também, e sobretudo, um conhecimento proporcionado pela coisa em si, pelo concreto da coisa em si mesma e pelas sensações que ela nos possa propiciar. Uma experiência estética para lá da razão e dos conceitos, um deslumbramento concreto que como que liberta o fenómeno da sua possível conceptualização.

Oscar Wilde diz-nos no seu ensaio “The Decay of Lying” que observamos o nevoeiro não por existir nevoeiro, mas porque os pintores e os poetas nos ensinaram os seus efeitos maravilhosos (Wilde 2009, 41). Como se a nossa percepção do nevoeiro tivesse emergido, ou sido transformada, assim que os pintores impressionistas o começaram a pintar e os poetas a descrever. As coisas são porque as vemos, mas o modo como as vemos também depende da arte. O mesmo é dizer que a arte nos faz mudar o modo como percebemos, que as obras de arte nos ajudam a mudar a nossa percepção do mundo. Mas Cage consegue tornar este aspecto ainda mais evidente, permitindo que o espectador não só mude a sua percepção do mundo, como também ganhe consciência do modo como percebe e conhece. O que Cage faz é precisamente chamar-nos a atenção para este aspecto essencial, ajudando-nos a mudar a percepção da nossa própria percepção, ou seja, chamando-nos a atenção para a maneira como, a partir da percepção, construímos não só a obra de arte, mas a realidade. Fazendo-nos ver o nosso papel enquanto espectadores de arte, espectadores de nós mesmos e espectadores do mundo.

Ao mesmo tempo, parece que Cage nos quis demonstrar que a lógica se opõe à vida. Apesar disso, não negou liminarmente o propósito da lógica, mas desconfiou dela como se ela empobrecesse o pensamento, desviando-nos da vida concreta. Cage propôs então que fosse a vida, que apreendemos de modo mais imediato a partir das sensações e da experiência, o meio preferencial do conhecimento, uma vez que a epistemologia apologista da verdade proposicional acaba por se afastar dela porque a não tem em conta. Enquanto autor, não se quis sentir responsável pela transmissão de um conhecimento já estabelecido e que o espectador facilmente pudesse reconhecer, assimilar ou compreender. Em vez disso, talvez se sentisse orientador de uma curiosidade natural e inesgotável que tentava despertar ou intensificar no espectador. Ao fazê-lo, reconheceu a importância de incluir no tecido do conhecimento um entrelaçado cacofônico impossível de determinar ou desfiar. Como algo que não se deixa tecer sem tear. Ou que nem deixa de ser novo.

O que se torna também paradoxal é o facto de estarmos aprisionados pela nossa própria capacidade intelectual. Uma capacidade que nos manipula ao reduzir a complexidade a um sentido lógico que não parece ser capaz de a acomodar, mas apenas de se impor sobre ela. Parece que a inteligência destaca e configura, não sendo capaz de aceitar a amálgama ou o conteúdo sem contorno ou que a nossa visão ou audição não conseguem desenhar com coerência. Para Cage, a complexidade do fundo face à figura não deve ser vista como uma interferência, nem um meio para realçar a figura, mas uma manifestação da complexidade das diferenças. Um fundo enquanto actividade contínua que não pode ser representado pela manipulação lógica que a mente nos impõe, mas ao qual podemos estar atentos, despertando-nos para o prazer dos sentidos. Talvez esta seja uma maneira de impedir que a experiência caia sempre na convenção e no hábito. Para lá dessas regras, há todo um espaço para explorar e descobrir.

A *lecture performance* está em certa medida mais próxima desta metáfora epistemológica, uma vez que coloca desde logo em evidência a simultaneidade da sua natureza performativa e discursiva, da sua natureza prática artística e da sua natureza teórica, propondo uma inter-relação entre a arte e o conhecimento. Além disso, a *lecture performance* usa a linguagem ou parte dela. Como nos diz Foucault

em *As Palavras e as Coisas*, a linguagem alimentou o sonho positivista de trazer à ciência a possibilidade de esta ser uma imitação da natureza, ao mesmo tempo que se vincou como uma realidade formal que foi determinando cada vez mais (Foucault 2000, 410). Esta autonomia da linguagem em relação ao homem tem vindo a revelar-se como a forma convencional ideal para acomodar o sentido. Mas qual sentido?, perguntaria Cage. E talvez respondesse: o acontecimento é o próprio sentido. O espectador de Cage poderia abordar a sua obra indeterminada como quem aborda uma paisagem. E uma paisagem não pede compreensão ou o seu sentido. Em vez disso, parece que apresenta a sua ausência. Como se a observação e audição de uma paisagem em particular reclamasse apenas uma experiência sensorial sem relação com conceitos ou a memória de outras paisagens. Como se a sua forma indeterminada pedisse não só a ausência da conceptualização e da lógica, mas também o esquecimento. Talvez a grande pretensão de Cage seja essa mesma, a de se ver livre da memória, ou melhor, alcançar a impossibilidade de transferir a memória de um objecto para outro semelhante, ou a de um acontecimento para outro idêntico. Se olharmos para duas garrafas de coca-cola, para usar o exemplo de Cage, só a memória nos faz pensar que podemos ignorar a segunda porque é igual à primeira, mas não é. A memória, tal como a linguagem, também anula a diferença.

A linguagem pode ainda ser vista por Cage como uma relação imposta que nos faz viver num mundo de sombras porque estamos mais preocupados em pensar sobre as coisas do que a percepcioná-las atentamente na sua singularidade. Parece que o modo como vai destruindo a linguagem, despojando-a de sentido, nos permite pensar que ela pode ser um tipo de cegueira. Rapidamente queremos nomear e usar palavras, e esquecemo-nos de ver e de escutar. Quando vemos e escutamos atentamente percebemos que só aquilo existe naquele momento, só existe esta pedra, aquela nuvem, ou a borboleta que acabou de entrar pela janela. Só existe singular. O plural é apenas do domínio das palavras. A simplificação produzida pela linguagem é sem dúvida extraordinária, mas reduz a diferença, o singular e o irreduzível.

Poderia pensar-se, porém, no que respeita à linguagem, que é menos realista a palavra escrita, pois é esta que se fixa nos livros e nos “manuais” do conhecimento; e que é mais realista a palavra falada por apelar mais à sensibilidade da escuta. Apesar de tudo, a palavra escrita não perde o som. A diferença está no modo como se “ouve” esse som. Na palavra escrita, parte de dentro. Na palavra falada, o estímulo é exterior (precisamos mesmo dos ouvidos para a ouvir), sendo, por isso, uma verdadeira experiência sensitiva, aural, neste caso. E é este estímulo exterior que é tão caro a Cage. Tudo o que vem de fora para dentro é sempre preferível a algo que já lá estava. O ideal então para experienciarmos a obra indeterminada de Cage seria conseguirmos anular qualquer espaço para o reconhecimento ou para a reconhecimento, tentando elevar as nossas faculdades a excederem-se numa espécie de acordo-discordante de modo a conseguirmos pensar o impensável e a descobrir o imprevisível e o desconhecido.







# Bibliografia

- Andrews, Ian. 2012. "Chance, Non-Intention and Process." Acesso: 14 Out. 2015. [http://ian-andrews.org/texts/chance\\_non-intention\\_process.html](http://ian-andrews.org/texts/chance_non-intention_process.html)
- Aristóteles. 1995. *Física*. Traduzido por Guillermo R. de Echandía. Biblioteca Clásica Gredos.
- Artaud, Antonin. 2006. *O Teatro e o Seu Duplo*. Traduzido por Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda.
- Attridge, Derek. 2004. *Joyce Effects: On Language, Theory, and History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland. 1977. "The Death of the Author." In *Image, Music, Text*, traduzido por Stephen Heath, 142-148. London: Fontana Press.
- \_\_\_\_\_. 1986. *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Traduzido por Richard Howard. Oxford: Basil Blackwell.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. 1954. *Reflections on Poetry*. Traduzido por Karl Aschenbrenner e William B. Holther. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Bell, Clive. 1914. *Art*. New York: Frederick A. Stokes Company.
- Bergson, Henri. 1922. *Creative Evolution*. Traduzido por Arthur Mitchell. London: Macmillan.
- \_\_\_\_\_. 1926. *Durée et Simultanéité: À propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Libraire Félix Alcan.
- Bernstein, David W. e Christopher Hatch, ed. 2001. *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

- Boulez, Pierre. 1964. "Alea." *Perspectives of New Music*, Vol. 3, Nº1 (Autumn – Winter): 42-53. Perspectives of New Music.
- Bourriaud, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Traduzido por Simon Pleasance e Fronza Woods, com a participação de Mathieu Copeland. Paris: Les presses du réel.
- Brecht, George. 1978. "An Interview with George Brecht by Irmeline Leeber." In *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire*, editado por Henry Martin, 83-90. Milan: Multhipla Edizioni.
- \_\_\_\_\_. 1991. *Notebooks I, II, III*, Cologne: Walther König.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Chance-Imagery*. New York: A Great Bear Pamphlet.
- Brooks, William. 1982. "Choice and Change in Cage's Recent Music." In *A John Cage Reader*, editado por Peter Gena e Jonathan Brent, 82-100. New York: C. F. Peters.
- Brown, Carolyn. 2007. *Chance and Circumstance. Twenty Years with Cage and Cunningham*. Northwestern University Press.
- Buchler, Justus. 1961. *The Concept of Method*. New York: Columbia University Press.
- Buettner, Stewart. 1981. "Cage." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 12, Nº 2 (Dezembro): 141-151.
- Cabanne, Pierre. 2009. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Traduzido por Ron Padgett. Da Capo Press, Inc.
- Cadieu, Martine. 1970. "Les journées de musique contemporaine a Paris." *Les Lettres Francaises*, nº 1358 (4-10 Novembro): 8-9.
- Cage, John. 1952. *Water Music*. New York: Henmar Press Inc.
- \_\_\_\_\_. 1953. *4'33"*. New York: Henmar Press Inc.
- \_\_\_\_\_. 1958. *Music Walk*. New York: Henmar Press Inc.
- \_\_\_\_\_. 1959a. *Sounds of Venice*. New York: Henmar Press Inc.
- \_\_\_\_\_. 1959b. *Water Walk*. New York: Henmar Press Inc.
- \_\_\_\_\_. 1960a. *4'33"* (versão textual). New York: Henmar Press Inc.
- \_\_\_\_\_. 1960b. *Theatre Piece*. New York: Henmar Press Inc.

- \_\_\_\_\_. 1961. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- \_\_\_\_\_. 1962. *0'00" (4'33" No. 2)*. New York: Henmar Press Inc.
- \_\_\_\_\_. 1963a. *Variations III*. New York: Henmar Press Inc.
- \_\_\_\_\_. 1963b. *Variations IV*. New York: Henmar Press Inc.
- \_\_\_\_\_. 1965. *Variations V*. New York: Henmar Press Inc.
- \_\_\_\_\_. 1966. *Variations VI*. New York: Henmar Press Inc.
- \_\_\_\_\_. 1967. *A Year From Monday: New Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- \_\_\_\_\_. 1970a. *Song Books. Volume 1. Solos for Voice 3-58*. New York: Henmar Press Inc.
- \_\_\_\_\_. 1970b. *Song Books. Volume 2. Solos for Voice 59-92*. New York: Henmar Press Inc.
- \_\_\_\_\_. 1970c. *Song Books. Instructions*. New York: Henmar Press Inc.
- \_\_\_\_\_. 1973 *M: Writings '67-'72*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- \_\_\_\_\_. 1976. *Lecture on the Weather*. New York: Henmar Press Inc.
- \_\_\_\_\_. 1978a. *Variations VIII*. New York: Henmar Press Inc.
- \_\_\_\_\_. 1978b "We can make very nice concerts using the music of trains." Accesso: 3 Set. 2016. [http://www.johncage.it/en/1978-cage-train.html#sconosciuto\\_19770000](http://www.johncage.it/en/1978-cage-train.html#sconosciuto_19770000).
- \_\_\_\_\_. 1979a. \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ *Circus On* \_\_\_\_\_. New York: Henmar Press Inc.
- \_\_\_\_\_. 1979b. *Roaratorio*. Ars Acustica, compact disc.
- \_\_\_\_\_. 1981. *Empty Words: Writings '73-'78*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- \_\_\_\_\_. 1982. *Themes and Variations*. Barry Town, New York: Staton Hill.
- \_\_\_\_\_. 1987. *Europerras 1 & 2*. New York: Henmar Press Inc.
- \_\_\_\_\_. 1988. *Anarchy*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.



- \_\_\_\_\_. 1990 *I- VI*. Cambridge: Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_. 2001. *X: Writings '79-'82*. Middletown, London and New York: Marion Boyars.
- \_\_\_\_\_. 2012. *4'33"*. John Cage Centennial Edition. New York: Henmar Press, Inc
- Callois, Roger. 2001. *Man, Play and Games*. Traduzido por Meyer Barash. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Calvino, Italo. 1998. *Seis Propostas para o Novo Milênio: Lições Americanas*. Traduzido por José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.
- Campbell, Iain. 2015. "Experimental Practices of Music and Philosophy in John Cage and Gilles Deleuze." PhD thesis, Kingston University.
- Carroll, Noël. 2001. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. 2012. "Recent Approaches to Aesthetic Experience." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 70, No. 2 (Spring): 165-177. Acesso: 27 Out. 2017. <http://www.jstor.org/stable/42635515>
- Charles, Daniel, ed. 1981. *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*. Boston: Marion Boyars.
- Chen, Shih-chuan. 1972. "How to Form a Hexagram and Consult the I Ching." *Journal of the American Society*, Vol. 92, no.2 (April – June): 237-249. American Oriental Society. Acesso: 29 Jun. 2016. <http://www.jstor.org/stable/600651>
- Chion, Michel. 1994. *Audio-Vision. Sound on Screen*. Traduzido por Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Clouzot, Henri-Georges. 1956. *Le mystère Picasso*. Ubuweb. Vídeo, 1:14:45. Acesso: 18 Set. 2016. [http://www.ubu.com/film/picasso\\_mystery.html](http://www.ubu.com/film/picasso_mystery.html)
- Conte, Joseph M. 1991. *Unending Design: The Forms of Postmodern Poetry*. Ithaca: Cornell University Press.
- Cournot, Antoine Augustin. 1843. *Exposition de la Théorie des Chances et des Probabilités*. Paris: Librairie Hachette.
- \_\_\_\_\_. 1875. *Matérialisme, Vitalisme, Rationalisme: Études sur l'Emploi des Données de la Science*. Paris: Librairie Hachette.
- Cross, Lowell. 1999. "'Reunion': John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess." *Leonardo Music Journal*, Vol. 9, Power and Responsibility: Politics, Identity and Technology in Music: 35-42. The MIT Press. Acesso: 16 Nov. 2011. <http://www.jstor.org/stable/1513474>

- Cull, Laura. 2013. *Theatres of Immanence: Deleuze and the Ethics of Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Dahlhaus, Carl. 1990. *Schoenberg and the New Music*. Traduzido por Derrick Puffect e Alfred Clayton. Cambridge University Press.
- Danto, Arthur C. 1997. "Upper West Side Buddhism." In *Buddha Mind in Contemporary Art*, editado por Jacquelynn Baas e Mary Jane Jacob, 49-60. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Deleuze, Gilles. 2000. *Diferença e Repetição*. Traduzido por Luiz Orlandi e Roberto Machado. Relógio de Água.
- Dickinson, Peter, ed. 2006. *CageTalk: dialogues with and about John Cage*. New York: University of Rochester Press.
- Eco, Umberto. 2009. *A Obra Aberta*. Traduzido por João Rodrigo Narciso Furtado. Lisboa: Difel.
- Edmeades, Lynley. 2014. "Intention and (In)determinacy: John Cage's 'Empty Words' and the Ambiguity of Performance." *Australian Literary Studies*, Vol. 29, No. 1-2. <https://doi.org/10.20314/als.94fab2b94>
- Espinosa. 2009. *Ethics*. Traduzido por R. H. M. Elwes. Project Gutenberg.
- Fetterman, William. 1996. *John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances*. New York and London: Routledge.
- Finkel, Joseph. 2015. "Negotiating Music and Politics: John Cage's United States Bicentennial Compositions "Lecture on the Weather" and "Renga with Apartment House 1776"" Master's thesis, Arizona State University.
- Foucault, Michel. 2000. *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Traduzido por Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. 2006. *O que é um autor?* Traduzido por António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega.
- Golea, Antoine. 1970. "Musicale Internationale de la Musique au Cirque." *Carrefour des Idées*, 4 de Novembro.
- Goodman, Nelson. 1968. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing.

- \_\_\_\_\_. 1972. "O Modo como o Mundo é." In *Problems and Projects*. Traduzido por Celso R. Braida e Noeli Ramme, 1-6. Indianápolis: Bobbs-Merrill.
- Hansen, Al. 1965. *A Primer of Happenings & Time Space Art*. New York, Paris, Cologne: Something Else Press.
- Harris, Mary Emma. 2002. *The Arts at Black Mountain College*. The MIT Press.
- Hasaert, Paul. 1950. *Visite à Picasso*. Ubuweb. Vídeo, 20:17. Acesso: 18 Out. 2016. [http://ubu.com/film/picasso\\_visit.html](http://ubu.com/film/picasso_visit.html)
- Haskins, Rob. 2012. *John Cage*. London: Reaktion Books.
- Hegel, G. W. F. 1975. *Aesthetics. Lectures on Fine Art*. Traduzido por T. M. Knox. Oxford: Oxford University Press.
- Heimbecker, Sara J. 2011. "John Cage's HPSCHD." PhD thesis, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Hendriks, Geoffrey. 2003. *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia, and Rutgers University, 1858-1972*. Rutgers University Press.
- Higgins, Dick e Letty Eisenhauer. 1965. "Graphis." *The Tulane Drama Review*, Vol. 10, No. 2 (Winter): 123-131. The MIT Press. Acesso: 15 Dez. 2013. <http://www.jstor.org/stable/1125239>
- Higgins, Dick. 1976. "The Origin of Happening." *American Speech*, Vol. 51, No. 3/4 (Autumn – Winter): 268-271. Duke University Press.
- \_\_\_\_\_. 2007 *Horizons*. Ubu editions.
- Higgins, Hanna. 2002. *Fluxus Expeirence*. Berkley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Humboldt, Wilhelm von. 1999. *On the Diversity of Human Language Construction and its Influence on the Mental Development of the Human Species*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Husarik, Stephen. 1983. "John Cage and LeJaren Hiller: HPSCHD, 1969." *American Music*, Vol. 1, No. 2 (Summer): 1-21. University of Illinois Press. Acesso: 4 Nov. 2011. <http://www.jstor.org/stable/3051496>
- Hutcheson, Francis. 2004. *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue in Two Treatises*. Indianopolis: Liberty Fund.

- Ingarden, Roman. 1973. *Cognition of the Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern University Press.
- Iversen, Margaret, ed. 2010. *Chance*. Whitechapel Gallery and the MIT Press.
- Jensen, Marc G. 2009. "John Cage, chance operations, and the chaos game: Cage and the I Ching." *The Musical Times*, Vol. 150, N° 1907 (Summer): 97-102. Musical Times Publications Ltd. Acesso: 23 Set. 2015. <http://www.jstor.org/stable/25597623>
- Jones, Caroline A. 1993. "Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego." *Critical Inquiry*, Vol. 19 (Summer): 628-665. The University of Chicago Press. Acesso: 29 Jun. 2016. <http://www.jstor.org/stable/1343900>
- Joseph, Branden. 2009. "Chance, Indeterminacy, Multiplicity." In *John Cage & Experimental Arts: The Anarchy of Silence*, editado por Julia Robinson, 210-238. Barcelona: MACBA.
- Joyce, James. 1992. *Finnegans Wake*. London: Penguin Books.
- Jung, C. G. 1973. *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle*. New York: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_. 2006 "Prefácio." In *I-Ching. O Livro das Mutações*, traduzido por Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto, 15-26. São Paulo: Editora Pensamento.
- Junkerman, Charles. 1993. "Modeling Anarchy: The Example of John Cage's Musicircus." *Chicago Review*, Vol. 38, No. 4: 153-168.
- Kahn, Douglas. 1997. "John Cage: Silence and Silencing." *The Musical Quarterly*, Vol. 81, No. 4 (Winter): 556-598. Oxford University Press.
- Kant, Immanuel. 1998. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Traduzido por António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Kaprow, Allan. 1993. "Right Living: John Cage, 1912-1992." *TDR* (1988-), Vol. 37, No. 2 (Summer): 12-14. The MIT Press. Acesso: 23 Set. 2015. <http://www.jstor.org/stable/1146244>
- Kelley, Jeff. 2004. *Childsplay: The Art of Allan Kaprow*. University of California Press.
- Kerman, Joseph. 1956. *Opera as Drama*. New York: Vintage Books.

- Kim, Rebecca Y. 2011. "The Formalization of Indeterminacy in 1958: John Cage and Experimental Composition at the New School." In *John Cage – October Files 12*, editado por Julia Robinson, 141-170. London and Cambridge: The MIT Press.
- Kirby, Michael. 1995. "The New Theatre." In *Happenings and Other Acts*, editado por Mariellen R. Sanford, 25-39. London and New York: Routledge.
- Klee, Paul. 1961. *Notebooks. Volume I. The Thinking Eye*. Traduzido por Ralph Manheim. London: Lund Hunphries Publishers Limited.
- Kostelanetz, Richard. 1968. *The Theatre of Mixed Means. An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and other Mixed-media Performances*. New York: The Dial Press.
- \_\_\_\_\_. ed. 1970. *John Cage*. New York: Praeger.
- \_\_\_\_\_. 1980. *Metamorphosis in the Arts: A Critical History of the 1960's*. Assembling Press.
- \_\_\_\_\_. 1986. "John Cage and Richard Kostelanetz: A Conversation about Radio." *The Musical Quarterly*, Vol.72, N°2: 216-227. Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_. 1990. "John Cage as a Hörspielmacher." *The Journal of Musicology*, Vol. 8, No 2 (Spring): 291-299. University of California Press. Acesso: 11 Nov. 2011. <http://www.jstor.org/stable/763572>
- \_\_\_\_\_. 1996. *John Cage (ex)plain(ed)*. New York: Schirmer Books.
- \_\_\_\_\_. ed. 2003. *Conversing with Cage*. London: Routledge.
- Kotz, Liz. 2001. "Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score." *October*, Vol 95 (Winter): 55-89. The MIT Press. Acesso: 15 Dez. 2013. <http://www.jstor.org/stable/779200>
- \_\_\_\_\_. 2007. *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*. The MIT Press.
- Kuhn, Laura D. 1994. "Synergetic Dynamics in John Cage's *Europas 1 & 2*." *The Musical Quarterly*, Vol. 78, No. 1 (Spring): 131-148. Oxford University Press. Acesso: 4 Nov. 2011. <http://www.jstor.org/stable/742497>
- \_\_\_\_\_, ed. 2016. *The Selected Letters of John Cage*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Ladnar, Daniel. 2013. "The Lecture Performance: Contexts of Lecturing and Performing." PhD thesis, Aberystwyth University.



- Leighton, Angela. 2007. *On Form: Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Levinson, Jerrold, ed. 2005. *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford University Press.
- Lo Bue, Erberto F. 1982 "John Cage's Writings." *Poetics Today*, Vol. 3, No. 3 (Summer): 65-77.
- Lochhead, Judy. 1994. "Performance Practice in the Indeterminate Works of John Cage." *Performance Practice Review*, Vol. 7, Nº2: 233-241.
- Ma, Ming-Qian. 2008. *Poetry as Re-reading: American Avant-Garde Poetry and the Poetics of Counter-Method*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Marter, Joan, ed. 1999. *Off Limits: Rutgers University and the Avant-garde, 1957-1963*, Rutgers University Press. Kindle.
- Martine, Brian John. 1992. *Indeterminacy and Intelligibility*. State University of New York Press.
- Mccall, Anthony. 2003. "Line Describing a Cone and Related Films." *October*, Vol. 103 (Winter): 42-62. The MIT Press.
- McLuhan, Marshall. 1980. "The Agenbite of Outwit." In *Marshall McLuhan Essays. Media Research: Technology, Art, Communication*, editado por Michel A. Moos, 121-125. New York and London: Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1999. *Fenomenologia da Percepção*. Traduzido por Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes.
- Milder, Patricia. 2010. "Teaching as Art. The Contemporary Lecture-Performance." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 97: 13-27. The MIT Press.
- Miller, David P. 2009. "Indeterminacy and Performance Practice in Cage's Variations." *American Music*, Vol. 27, No. 1 (Spring): 60-86. University of Illinois Press. Acesso: 23 Abril 2017. <https://muse.jhu.edu/article/263301>
- Monod, Jacques. 1972. *Chance and Necessity, An Essay of the Natural Philosophy of Modern Biology*. Traduzido por Austryn Wainhouse. New York: Vintage Books.
- Moore, George Edward. 1959. *Principia Ethica*. Cambridge University Press.

- Moro, Andrea. 2008. *The Boundaries of Babel. The Brain and the Enigma of Impossible Languages*. Cambridge and London: The MIT Press.
- O'Driscoll, Michael J. 1997. "Silent Texts and Empty Words: Structure and Intention in the Writings of John Cage." *Contemporary Literature*, Vol. 38, No. 4 (Winter): 616-639. University of Wisconsin Press. Acesso: 27 Out. 2017. <http://www.jstor.org/stable/1208931>
- Ouzounian, Gascia. 2011. "Structures of Experience: On George Brecht's Event Scores." *Journal of Visual Culture* 10 (2), August: 198-211.
- Panzner, Joseph Edward. 2012. "The Process that is the World: Cage/Deleuze/Events/Performances." PhD diss., The Ohio State University.
- Perloff, Marjorie e Charles Junkerman, ed. 1994. *John Cage: Composed in America*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Perloff, Marjorie. 2006. "John Cage's Living Theatre." In *Against Theatre: Creative Destruction on the Modernist Stage*, editado por Martin Puchner e Alan Ackerman, 133-148. New York: Palgrave.
- \_\_\_\_\_. 2012. "John Cage as Conceptualist Poet." *South Atlantic Review*, Vol. 77, No. 1/2: 14-33. Acesso: 27 Out. 2017. <http://www.jstor.org/stable/43738967>
- Piekut, Benjamin. 2013. "Chance and Certainty: John Cage's Politics of Nature." *Cultural Critique*, No. 84 (Spring): 134-163. University of Minnesota Press.
- Poincaré, Henri. 1912. "Chance." *The Monist*, Vol. 22 (January): 31-52. Hegeler Institute. Acesso: 23 Set. 2015. <http://www.jstor.org/stable/27900357>
- Popper, Karl R. 1988. *The Open Universe. An Argument for Indeterminism*. Psychology Press.
- Pritchett, James. 1993. *The Music of John Cage*. New York: Cambridge University Press.
- Quine, Willard Van Orman. 1985. *De um ponto de vista lógico*. Traduzido por Luis Henrique dos Santos, Marcelo Guimarães da Silva Lima e João Paulo Monteiro. São Paulo: Abril Cultural.
- Radano, Ronald M. 1982-83. "Themes and Varations by John Cage." *Perspectives of New Music*, Vol. 21, No 1/2 (Autumn, 1982 – Summer, 1983): 417-424. *Perspectives of New Music*. Acesso: 12 Dez. 2014. <http://www.jstor.org/stable/832886>
- Rancière, Jacques. 2002. *O Mestre Ignorante. Cinco Lições sobre a Emancipação Intelectual*. Traduzido por Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

- \_\_\_\_\_. 2010. *O Espectador Emancipado*. Traduzido por José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro.
- Robinson, Julia, ed. 2009. *John Cage & Experimental Art: The Anarchy of Silence*. Barcelona: MACBA.
- Rogers, Franklin R. 1985. *Painting and Poetry: Form, Metaphor, and Language of Literature*. London and Toronto: Associated University Press.
- Sandford, Mariellen R., ed. 1995. *Happenings and Other Acts*. London and New York: Routledge.
- Schmitt, Natalie Crohn. 1981. "John Cage in a New Key." *Perspectives of New Music*, Vol. 20, No. 1/2 (Autumn, 1981 – Summer, 1982): 99-103.
- \_\_\_\_\_. 1990. *Actors and Onlookers: Theater and Twentieth-Century Scientific Views of Nature*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Sontag, Susan. 2009. "The Aesthetics of Silence." In *Styles of Radical Will*, 3-34. London: Penguin Books.
- Suzuki, Daisetsu T. 1958. *Essays in Zen Buddhism*. Third series. London: Rider and Co.
- Thoreau, Henry David. 2004. *Walden or, Life in the Woods*. London: CRW Publishing Limited.
- \_\_\_\_\_. 2009. *The Journal 1837-1861*. Editado por Damion Searls. New York: New York Review Books.
- \_\_\_\_\_. 2015 *A Desobediência Civil / Defesa de John Brown*. Traduzido por Manuel João Gomes. Antígona.
- Tone, Yasunao. 2003. "John Cage and Recording." *Leonardo Music Journal*, Vol. 13, Groove, Pit and Wave: Recording, Transmission and Music: 11-15. The MIT Press. Acesso: 27 Out. 2017. <http://www.jstor.org/stable/1513443>
- Vitek, Bill e Wes Jackson, ed. 2008. *The Virtues of Ignorance. Complexity, Sustainability, and the Limits of Knowledge*. The University Press of Kentucky.
- Weschler, Lawrence. 2008. *Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees: Over Thirty Years of Conversations with Robert Irwin*. Berkeley: University of California Press.
- White, Robin. 1978. "John Cage: An Interview by Robin White." *View* 1, April: 2-16. Oakland, CA: Point Publications.

Whorf, Benjamim Lee. 1956. "Science and Linguistics (1940)." In *Language, Thought and Reality. Selected Writings of Benjamim Lee Whorf*, editado por John B. Carroll, 207-219. The MIT Press.

Whybrow, Nicolas, ed. 2014. *Performing Cities*. Palgrave Macmillan.

Wilde, Oscar. 2009. "The Decay of Lying." In *Intentions*, 4-55. The Floating Press.

Young, La Monte e Jackson Mac Low, ed. 1963. *An Anthology of Chance Operations*. La Monte Young & Jackson Mac Low edition.

# Cronologia das Obras

**1948**

*Defense of Satie*

Edição\*: Kostelanetz, Richard (ed.) (1970) *John Cage*, 77-84.

Estreia: Black Mountain College, verão 1948.

**1949**

*Lecture on Nothing*

Edição: Cage, John (1961) *Silence*, 109-126.

Estreia: Artist's Club, Nova Iorque, 1949.

**1951**

*Lecture on Something*

Edição: Cage, John (1961) *Silence*, 128-145.

Estreia: Artist's Club, Nova Iorque, ca. 1951-52.

**1952**

*Water Music*

Edição: Edition Peters EP 6770 © Henmar Press Inc.

Estreia: The New School for Social Research, Nova Iorque, 2 Maio 1952.

*4'33"*

Edição: Edition Peters EP 6777a (versão original, 1953), EP 6777 (edição textual, 1960), © Henmar Press Inc.

Estreia: Maverick Concert Hall, Woodstock, Nova Iorque, 1952.

*Untitled Event*

Edição: sem notação.

Estreia: Black Mountain College, verão 1952.

---

\* As *lectures* de Cage foram frequentemente publicadas em diferentes edições - do autor ou de outros editores -, optando-se aqui por apenas referenciar as edições consultadas. Estas apresentam-se ainda de forma abreviada, incluindo autor ou editor, ano de edição, título (também abreviado) e páginas, estando a referência completa do livro na bibliografia.



*Juilliard Lecture*

Edição: Cage, John (1967) *A Year From Monday*, 95-111.

Estreia: em *Unlit Event*, Black Mountain College, verão 1952.

**1954**

*45' for a Speaker*

Edição: Cage, John (1961) *Silence*, 146-192.

Estreia: Londres, 1954.

**1958**

*Composition as Process*

Edição: Cage, John (1961) *Silence*, 18-55.

Estreia: Darmstad, 24 Setembro 1958.

*Music Walk*

Edição: Edition Peters EP 6739 © Henmar Press Inc.

Estreia: Galerie 22, Dusseldorf, 14 Outubro, 1958.

*Indeterminacy*

Edição: Cage, John (1961) *Silence*, 260-273.

Estreia: Feira Mundial de Bruxelas, 1958.

**1959**

*Water Walk*

Edição: Edition Peters EP 6771 © Henmar Press Inc.

Estreia: Programa de TV *Lascia o Raddoppia*, Milão, 5 Fevereiro 1959.

*Sounds of Venice*

Edição: Edition Peters EP 6756 © Henmar Press Inc.

Estreia: Milão, 12 Fevereiro 1959.

**1960**

*Theatre Piece*

Edição: Edition Peters EP 6759a-h © Henmar Press Inc.

Estreia: Circle in the Square, Nova Iorque, 7 Março 1960.

**1961**

*Where are we going? And what are we doing?*

Edição: Cage, John (1961) *Silence*, 194-259.

Estreia: Wesleyan University, Fevereiro 1961.

*Lecture on Commitment*

Edição: Cage, John (1967) *A Year From Monday*, 112-119.

Estreia: Evening School of Pratt Institute, Nova Iorque, 1961.

**1962**

*0'00" (4'33" No. 2)*

Edição: Edition Peters EP 6796 © Henmar Press Inc.

Estreia: Tóquio, 24 Outubro 1962.

**1962-63**

*Variations III*

Edição: Edition Peters EP 6797 © Henmar Press Inc.

Estreia: Berlim, Janeiro 1963.

**1963**

*Variations IV*

Edição: Edition Peters EP 6798 © Henmar Press Inc.

Estreia: Los Angeles, 17 Julho 1963.

**1965**

*Variations V*

Edição: Edition Peters EP 6799 © Henmar Press Inc.

Estreia: Lincoln Center, Nova Iorque, 23 Julho 1965.

**1966**

*Variations VI*

Edição: Edition Peters EP 6802 © Henmar Press Inc.

Estreia: Washington, 27 Abril 1966.

*Variations VII*

Edição: sem notação.

Estreia: 69th Regiment Armory, Nova Iorque, 15 Outubro 1966.

**1967**

*Variations VIII*

Edição: Edition Peters EP 66766 © Henmar Press Inc. 1978.

Estreia: Skowhagen School for Painting and Sculpture, 1967.

*Musicircus*

Edição: sem notação.

Estreia: Universidade de Illinois, 1967.

**1968**

*Reunion*

Edição: sem notação.

Estreia: Ryerson Theatre, Toronto, 1968.

## 1969

### *HPSCHD*

Edição: Edition Peters EP 6804 © Henmar Press Inc. 1969.

Estreia: Universidade de Illinois, 16 Maio 1969.

### *Mewantemooseicday*

Edição: sem notação.

Estreia: Universidade da Califórnia, 12 Novembro 1969.

### *33 1/3*

Edição: Edition Peters EP 68309 © Henmar Press Inc. 1969.

Estreia: Universidade da Califórnia, 12 Novembro 1969.

## 1970

### *Song Books*

Edição: Edition Peters EP 6806, EP 6806a, EP 6806b © Henmar Press Inc. 1970.

Estreia: Théâtre de la Ville, Paris, 26 Outubro 1970.

## 1971

### *Les Chants de Maldoror Pulverises Par l'Assistance Meme*

Edição: Edition Peters EP 6809 © Henmar Press Inc. 1971.

## 1972

### *Mureau*

Edição: Cage, John (1973) *M*, 35-38, 40-52, 54-56.

## 1974-75

### *Empty Words*

Edição: Cage, John (1979) *Empty Words*, 11-77.

## 1976

### *Lecture on the Weather*

Edição: Edition Peters EP 6817R © Henmar Press Inc. 1976.

Estreia: Toronto, 26 Fevereiro 1976.

## 1978

### *A Dip in the Lake: Ten Quicksteps, Sixty-One Waltzes, and Fifty-Six Marches for Chicago and Vicinity*

Edição: Edition Peters EP 66761 © Henmar Press Inc. 1978.

### *Il Treno di John Cage: alla ricerca del silenzio perduto*

Edição: sem edição

Estreia: Bolonha, 26-28 Junho 1978.

## 1979

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_ *Circus on* \_\_\_\_\_

(title of composition), (article) (adjective) Circus on (title of the book)

Edição: Edition Peters EP 66816 © Henmar Press Inc. 1979.

*Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake*

Edição: Edition Peters EP 66816 © Henmar Press Inc. 1979.

Realização de \_\_\_\_\_, \_\_\_\_ *Circus on* \_\_\_\_\_ a partir de *Finnegans Wake*, *Empty Words*, 133-176.

Estreia: WDR, Colónia, 22 Outubro 1979.

## 1980

*Themes & Variations*

Edição: Cage, John (1982) *Themes and Variations*, Staton Hill.

Estreia: Nova Iorque, 1980, como parte integrante de Dialogue com Merce Cunningham.

## 1982

*Muoyce (Writing for the Fifth Time through Finnegans Wake)*

Edição: Cage, John (2001 [1983]) *X: Writings*, 173-187.

*James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet*

Edição: Cage, John (2001 [1983]) *X: Writings*, 53-101.

Estreia: Mudd Club, Nova Iorque, 1982.

## 1985-87

*Europas 1 & 2*

Edição: Edition Peters EP 67100a © Henmar Press Inc. 1987.

Estreia: Frankfurt, 12 Dezembro 1987.

## 1988-89

*I-VI (Charles Eliot Norton Lectures)*

Edição: Cage, John (1990) *I- VI*, Harvard University Press.

Estreia: Harvard University, 1988-89.

## 1989-90

*Europas 3 & 4*

Edição: Edition Peters EP 67350R © Henmar Press Inc. 1990.

Estreia: Londres, 17 Junho 1990.

## 1991

*Europa 5*

Edição: Edition Peters EP 67405R © Henmar Press Inc. 1991.

Estreia: Nova Iorque, 18 Abril 1991.





